

ART VERSUS SOCIÉTÉ
L'ART DOIT CHANGER LE MONDE

Sous la direction d'Hervé Fischer

M@gm@ Revue internationale en sciences humaines et sociales

vol.18 n.3 2020



www.analisiqualitativa.com
magma@analisiqualitativa.com

Revue fondée et dirigée
par le Sociologue Orazio Maria Valastro

Observatoire Processus Communications
Association Culturelle Scientifique
Catania - Italy



M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditoriale : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

ART versus SOCIÉTÉ : l'art doit changer le monde
Vol.18 n.03 Septembre Décembre 2020
Sous la direction d'Hervé Fischer

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catania (Italy)

Nous vous invitons à nous soutenir avec un don en ligne en nous aidant à poursuivre notre politique de libre accès aux publications scientifiques dans le domaine des sciences humaines et sociales.
PayPal email: info@analisiqualitativa.com.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie

M@gm@

Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

ART VERSUS SOCIÉTÉ : L'ART DOIT CHANGER LE MONDE

SOUS LA DIRECTION DE

HERVÉ FISCHER

M@gm@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

ART versus SOCIÉTÉ : l’art doit changer le monde
Sous la direction d’Hervé Fischer
M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales
vol.18, n.3, 2020, ISSN 1721-9809

Sommaire

L’art doit changer le monde

Hervé Fischer - France et Canada

L’art a pu être une célébration ou un divertissement pour les fêtes aristocratiques, bourgeoises ou populaires. Mais dans les sociétés « premières », c’était avant tout un rituel sacré multimédia de solidarité tribale et de communication avec les esprits. Des règles strictes excluaient toute esbroufe ou tricherie. C’est demeuré vrai dans l’art iconique religieux. Mais depuis l’exposition à Paris en 1882 des Arts incohérents, le mouvement Dada et l’Urinoir de Marcel Duchamp en 1917, c’est la liberté d’expression de l’art qui est devenue sacrée. Et plus que jamais individualiste. Cette liberté inclut depuis Les horreurs de la guerre de Goya et les gravures des caricaturistes à la Daumier au XIXe siècle un droit de contestation sociale qui était exclu par le statut traditionnel de courtisans des artistes en quête de commandes pour créer. Aujourd’hui, les arts visuels se partagent entre l’art ordinaire des galeries commerciales touristiques, l’art des artistes audacieux sans galerie ni marché pour assurer leur subsistance, et l’art comme produit financier de spéculation des courtisans du capitalisme au pouvoir. C’est à partir de ce constat désolant qu’on pourra comprendre les propos qui suivent.

L’intime voyance humaine : les étoiles dans la poche

Orazio Maria Valastro - Italie

Alors que la modernité a cru pouvoir se construire sur l’élimination de la pensée mythique et l’avènement d’une société du divertissement, dans les heures vides d’une humanité qui a sécularisé la conscience et nous limite à une vie quotidienne profane, l’écriture autobiographique apparaît comme une démarche poétique, mythobiographique, qui renoue avec la fragilité sacrée de la vie et nous donne accès à d’autres rythmes de vie et de pensée que ceux des contraintes triviales. Les fabulations du corps autobiographique nous dévoilent une humanité qui n’est pas réductible à la matérialité du monde. L’esthétique relationnelle de l’écriture autobiographique nous permet d’échapper au temps linéaire de l’histoire de vie et de recréer les relations et les liens dont nous nous étions privés, de les regénérer et de redécouvrir l’être-ensemble. C’est ce qui donne son caractère sacré à l’art autobiographique, à la création autopoïétique de soi, pour redevenir des êtres conscients, et métamorphoser la vie en œuvre d’art. Nous nous convertissons ainsi à la vérité de la vie. L’incertitude de notre conscience, notre sentiment du provisoire se muent en une création esthétique qui transcende notre expérience personnelle en inscrivant la vie dans le mouvement de l’écriture.

Les arts en période de transition : de nouvelles problématiques

Néstor Garcia Canclini - Mexique

L’auteur présente les concepts d’*intermédiation* et d’*interculturalité* pour repenser les pratiques artistiques dans le contexte fluctuant que nous connaissons aujourd’hui du fait des processus technologiques, de la restructuration du marché et de la fusion d’entreprises culturelles de différents domaines. Il souligne en outre la fécondité de la recherche anthropologique qui permet de situer l’objet artistique et l’artiste dans leur contexte socio-économique et d’analyser les rapports institutionnels et sociaux entre les acteurs et les médiateurs. Il établit ainsi la nécessité de développer une théorie transdisciplinaire de la mondialisation socioculturelle qui, sur la base d’une discussion critique, nous permette de comprendre ses conditions matérielles et sociales d’existence, son langage artistique, ainsi que les contradictions qui surgissent entre les arts et les sociétés. Le texte analyse finalement le rôle des musées en tant que lieux d’échange où s’exposent les interactions sociales, les désaccords et les controverses, et examine le statut des arts comme moyen d’expérimenter de nouvelles formes d’organisation sociale et d’hybridation interculturelle.

L’art au-delà de l’humanisme

Pier Luigi Capucci - Italie

Nous soutenons la légitimité des différentes formes d’art qui s’expriment face aux sociétés de leur temps, même lorsqu’elles les célèbrent. Et dans le monde occidental elles trouvent leur raison d’être dans la *diffé-*

rence, qui a toujours été une valeur fondamentale de l'art. Il est difficile de décrire et de comprendre la complexité du monde d'aujourd'hui sans prendre en compte les approches artistiques, car l'art est une sorte de philosophie de la contemporanéité qui permet de comprendre le présent et regarder vers l'avenir. Mais cela exige une recherche artistique consciente, capable de sortir des poncifs traditionnels dans lesquels elle tend à s'enfermer, d'adopter une démarche transdisciplinaire, de dépasser la dimension anthropocentrique obtuse d'un simple reflet de l'être humain. Nous avons besoin d'un art éclairé, capable de prendre en compte aussi ce qui n'est pas humain (l'environnement, les autres espèces...), de se confronter et de dialoguer directement avec la complexité de l'existant, en dépassant des préjugés qui demeurent encore bien ancrés.

Les médias sauvages

Jürgen Claus - Allemagne

Aujourd'hui, nous sommes face à l'émergence d'un nouveau type de culture. Les médias sont dès lors confrontés à un grave problème de conflit générationnel : ils doivent le surmonter en sauvegardant la mémoire de l'ancien monde des images dans le flux constant de la nouvelle création. Les médias d'aujourd'hui sont devenus des multimédias, alliant image, musique et performance, et créant une nouvelle réalité médiatique, une nouvelle forme d'expérience dans laquelle les énergies s'échangent, se superposent et s'hybrident. C'est l'intensité de la performance de cet écosystème énergétique, tel une salle de concert, qui en détermine la valeur.

Guérisseurs de terre

Cristina Freire - Brésil

Le traitement des terres et les pratiques agricoles ont été transformés au cours du siècle dernier. La monoculture agricole et son profond impact sur nos modes de pensée nous ont été imposés par la devise de la modernisation. Tout cela a profondément modifié le paysage, la biodiversité et la transmission de la mémoire bio-culturelle. En Amérique latine, les populations traditionnelles, en particulier les indigènes, malgré la politique d'extermination dont ils ont été historiquement victimes, sont des agents actifs de conservation de la mémoire et de la régénération urgente et nécessaire de la vie sur la planète.

Ré-imaginer les musées pour agir sur le climat

Rodney Harrison - Henry McGhie - Colin Sterling - Emma Woodham - Royaume-Uni

La lutte contre le changement climatique exige une créativité radicale et de nouvelles formes de relations, d'institutions et de pratiques. *Reimagining Museums for Climate Action* a été lancé le 18 mai 2020, à l'occasion de la Journée internationale des musées 2020 (www.museumsforclimateaction.org), sous la forme d'un concours international d'idées et de design visant à (re)imaginer et à (re)concevoir radicalement l'institution muséale, afin de contribuer à un avenir plus équitable et plus durable à l'ère du changement climatique. Le concours a suscité un intérêt considérable, avec 264 contributions de 48 pays. Huit lauréats ont reçu chacun 2 500 £ pour transformer leurs idées en expositions qui seront présentées au Centre scientifique de Glasgow avant et pendant la COP26. L'exposition présente également un large éventail d'idées parmi les soumissions, visant à fournir au secteur des musées et à la société une source d'innovation et d'inspiration pour atteindre les objectifs de la Convention-cadre sur les changements climatiques et de l'Accord de Paris.

Portrait de l'artiste contemporain

Norbert Hillaire - France

Plutôt que de tenter de saisir, du point de vue du sociologue, l'art de notre temps, que l'expression *Art contemporain* est loin de résumer entièrement, peut-être la fiction nous offre-t-elle un moyen de transport plus approprié pour nous plonger au cœur de ces relations si difficile de l'art et de la société. D'autant que l'art contemporain n'en finit pas de se mesurer à une Modernité en constante réécriture, au point qu'une exposition récente au Musée Picasso de Malaga, se demandait si *l'histoire de l'art n'est pas elle-même un art (visuel)*. Face à un objet qui se déplace, en même temps, et aussi vite, que l'observateur qui tente de le saisir, une position flottante, sensible, dynamique, au plus près du réel et des rêves d'un artiste-type voyageant dans un train (en écho lointain au célèbre roman de Michel Butor, *La modification*), peut nous aider peut-être à sortir du réductionnisme fatal de la sociologie. On savait avec Bourdieu que la sociologie est un sport de combat : serait-elle, plus difficilement, un Art ? C'est à ces questions que le projet d'Hervé Fischer, depuis

de longues années, nous invite, comme nous y invitait déjà ce sociologue des sens et de la ville que fut Georg Simmel.

Une jeune fille de 19 ans de la caste des Intouchables a été brutalement violée : sa langue a été coupée

Nalini Malani - Inde

Après le viol, Tereus dans sa rage a coupé la langue de Philomela et l'à abandonnée dans la cabane.

Une sale histoire de moutons à Dak'Art 2004 !

Hassan Musa - Sudan et France

Ce texte tente de mettre en lumière les dessous politiques de cette étrange performance artistique qui a marqué les esprits lors de la Biennale de Dakar 2004. David Hammons, artiste afro-américain, faisant partie de la représentation officielle des USA à Dak'Art 2004, a présenté *The Dak'Art Sheep Raffle*, une performance qui a pris la forme d'une tombola de moutons avec l'intention d'amener le peuple de Dakar à l'art. Derrière les bonnes intentions de Hammons défile toute une série de malentendus éthiques, ethniques et politiques qui éclairent le regard que les Américains portent sur l'Afrique.

L'impact que l'art peut avoir sur la société en donnant une chance à un individu : un récit en écriture asémique qui progresse en huit étapes

Cheryl Penn - Afrique du Sud

Mon travail principal consiste maintenant à peindre sur de grandes toiles - la plus petite mesure 2 mètres sur 2. Elles peuvent aller jusqu'à des panneaux de 8m x 2m. Chaque tableau comporte plus de 15 couches d'écriture asémique, c'est-à-dire une variété de lamentations, de prières, de rêveries, de lettres à un monde déchu, de lettres à des personnes que je connais, au passé et au présent, de questions existentielles, etc. et de notations musicales, tout en écoutant principalement les compositeurs impressionnistes. Ce récit raconte ma rencontre en tant qu'enseignante avec un étudiant aveugle qui voulait absolument être peintre et qui crée un monde alternatif singulier.

L'art change-t-il le monde ?

Terry Reid - Australie

Qu'est-ce qui permettrait de fournir un résumé de 10 lignes pour mon préambule ? Ce n'est qu'un préambule, il précède l'introduction, qui n'a pas encore été rédigée, de ma (mes) réponse(s) incomplète(s) au thème illimité de l'art *versus* la société. Il s'agit d'un projet infini : des possibilités de changement sans fin.

L'art et la science à l'œuvre dans la collecte de l'eau du brouillard : une démarche éthique

Ana Rewakowicz - Pologne

L'eau est essentielle à la vie, et pourtant, en raison du changement climatique et de politiques de profit, l'eau et l'accès à l'eau potable diminuent constamment. Le projet artistique *Collecteur de brouillard*, s'appuyant sur la science, s'attaque à ce problème de pénurie d'eau en proposant un nouveau mode de collecte de l'eau à partir du brouillard. Grâce à l'interaction art/science nous pouvons proposer des solutions imaginatives et produire des messages poétiques capables de créer une prise de conscience plus aiguë de la situation mondiale de l'eau. J'utilise une démarche interactive pour inciter le public à concevoir une réponse éthique, en partageant une narration évoquant l'ombre incertaine d'un Futur/Présent/Passé écosophique toujours défaillant, que nous pouvons encore imaginer ensemble.

Alpiniste ? Est-ce vraiment une profession ?

Rod Summers – Royaume-Uni et Pays-Bas

Les médias sociaux superficiels, les politiciens méprisables et l'avarice devenus haïssables, désormais en position d'autorité, nous ont conduits à une situation proche du pire cauchemar d'Orwell. L'art et la culture, fondement même de la société, sont désormais considérés comme des inutilités. Je ne suis pas d'accord !

L'avant-garde japonaise et le Japon antique au-delà du modernisme

Hidehiro Tachibana - Japon

L'auteur s'interroge : pourquoi le Japon, si attaché à ses traditions culturelles ancestrales, est-il si disposé à adopter des us et coutumes et des créations culturelles d'avant-garde de l'Occident ? N'y-a-il pas là une

étrange contradiction, du moins aux yeux des Occidentaux. C'est paradoxalement dans les mythes anciens du shintoïsme que l'auteur pense trouver une explication à cette singulière fascination pour l'innovation, qu'elle soit technologique ou culturelle.

Art versus Société : un défi prométhéen ?

Franco Torriani - Italie et France

Nous analysons le rôle de l'art face aux changements rapides et très violents apparus dans nos sociétés ces dernières années : des fractures qui s'approfondissent et bouleversent leurs statuts et leurs règles canoniques. La transformation du vivant et son artificialisation, l'émergence du numérique qui constitue une rupture historique, la pauvreté comme phénomène absurde et sans solution appellent à l'urgence de la pensée. Notre incertitude atavique et notre sensibilité se modifient sans cesse face à une reconfiguration chaotique de notre environnement, et il nous faut repenser les relations bioéconomiques de notre vie, concevoir de nouveaux répertoires d'interfaces avec la vie artificielle dans laquelle nous sommes immergés. Constatant le déclin des conditions de la postmodernité, nous optons pour un art assumant une démarche critique de questionnement et une approche pédagogique. L'art prend du sens quand il produit de la liberté.

United in Mail Art : Unis dans le mail art

Hans Braumüller - Chili et Allemagne
Ruggero Maggi - Italie
Clemente Padin - Uruguay
Chuck Welch - États-Unis

United in mail art est une étude historique de l'art postal depuis ses origines jusqu'à nos jours. Le texte cosigné est un projet d'écriture collaborative de sept mois créé par quatre artistes postaux éminents de trois continents : Hans Braumüller (Allemagne), Ruggero Maggi (Italie), Clemente Padin (Uruguay) et Chuck Welch (États-Unis). Parmi les sujets abordés, citons le premier « ism » du mail art, le néoisme, le défi du mail art en Amérique, la survie des artistes, les projets d'art postal en Asie-Pacifique, en Australie, en Europe et en Afrique, les zones de mail art, les archives et le passage des médias de mail art de la communication analogique à la communication numérique. Les illustrations proviennent des collections d'art postal de chaque auteur et présentent des projets importants, des performances, des publications, des timbres et les premiers sites de mail art en ligne. *« Le document United in mail art rapporte la naissance et le développement de cette forme d'expression artistique connue sous le nom de MAIL ART, sans aucun doute, la plus importante par rapport au nombre de participants, l'extension - à la fois spatiale et temporelle - et, tout cela, en dehors de l'industrie de l'art ... qui ne s'explique que par sa finalité avouée de travailler en dehors du domaine du commerce, en privilégiant la communication et la maîtrise de l'utilisation (et non de la valeur d'échange) ... donc elle ne mourra jamais. Pour une véritable communication, deux interlocuteurs suffisent à exercer leur rôle social »* Clemente Padín, Montevideo, 21.05.2020.

Le lieu de l'art

Jean-Pierre Vidal - Canada

L'art serait-il le seul espace de liberté qui reste encore à nos sociétés engluées dans la masse postmoderne ? Encore faudrait-il pouvoir y respirer quelque chose qui ressemblerait à de la transcendance, cette chimère que tout dans nos modes de vie récuse. Ce texte tente d'explorer, en convoquant rhétorique, philosophie et pataphysique, cet étrange espace, à la fois dans la vie et hors d'elle, cette marge interne que l'artiste ratisse et rature, ce lieu qui, oui Mallarmé, n'a d'autre lieu que le lieu, le lieu de l'avoir lieu, le lieu du « au lieu de », du remplacement mais qui paradoxalement souligne ce qu'il efface. Pour qu'y réadvienne, peut-être, la constellation de l'être. Dans une position quantique sans tiers exclu que cette postdialectique balise comme un espace-temps travaillé par la négativité vitale de l'antimasse.

Un manifeste pour le New-Net 2012 : dédié à tous les réseaux de net art/mail art

Chuck Welch - États-Unis

Ni centre, ni frontière, ni autorité, ni marginalité : nous sommes des réseauteurs. Un projet de congrès décentralisé des réseauteurs, pour 2012.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.3, 2020, ISSN 1721-9809

L'art doit changer le monde[1]

Hervé Fischer

magma@analisiqualitativa.com

Philosophe et artiste multimédia, de nationalité française et canadienne, son travail a été présenté dans de nombreux musées internationaux et biennales ; fondateur et président de la Société Internationale de Mythanalyse (Montréal, Québec-Canada) ; directeur de l'Observatoire international du numérique, Université du Québec ; ancien élève de l'École Normale Supérieure, pendant de nombreuses années il a enseigné la Sociologie de la culture et de la communication à la Sorbonne, et il a aussi été professeur à l'École Nationale Supérieure des Arts décoratifs.



Rojo (*Rouge*) peinture spray sur bâche industrielle, 353x253cm, 2019, donation au MSSA, Museo Salvador Allende de la Solidaridad, Santiago du Chili, par solidarité avec la révolte chilienne dans les rues de Santiago en octobre 2019, exposée sur la façade du MSSA en commémoration du coup d'État du 11 septembre 1973 (photo MSSA).

Abstract L'art a pu être une célébration ou un divertissement pour les fêtes aristocratiques, bourgeoises ou populaires. Mais dans les sociétés « premières », c'était avant tout un rituel sacré multimédia de solidarité tribale et de communication avec les esprits. Des règles strictes excluaient toute esbroufe ou tricherie. C'est demeuré vrai dans l'art iconique religieux. Mais depuis l'exposition à Paris en 1882 des Arts incohérents, le mouvement Dada et l'Urinoir de Marcel Duchamp en 1917, c'est la liberté d'expression de l'art qui est devenue sacrée. Et plus que jamais individualiste. Cette liberté inclut depuis Les horreurs de la guerre de Goya et les gravures des caricaturistes à la Daumier au XIXe siècle un droit de contestation sociale qui était exclu par le statut traditionnel de courtisans des artistes en quête de commandes pour créer. Aujourd'hui, les arts visuels se partagent entre l'art ordinaire des galeries commerciales touristiques, l'art des artistes audacieux sans galerie ni marché pour assurer leur subsistance, et l'art comme produit financier de spéculation des courtisans du capitalisme au pouvoir. C'est à partir de ce constat désolant qu'on pourra comprendre les propos qui suivent.

L'art a toujours reflété l'évolution de la société, instrumentalisé par le pouvoir du moment, magique, religieux, militaire, dictatorial, royal, bourgeois, communiste, et maintenant capitaliste et consumériste. Nous notons bien quelques exceptions notables d'artistes s'intéressant au petit peuple, peignant des célébrations villageoises hollandaises, des paysans, et même dénonçant les horreurs de la guerre. Mais soyons clairs, ce thème du monde ordinaire ou en souffrance est longtemps demeuré très marginal. Ce n'est qu'au XIXe siècle, et en Occident seulement, que simultanément au triomphe institutionnel de l'art néo-classique promu par la bourgeoisie capitaliste montante, l'art a osé devenir contestataire, principalement avec les caricaturistes des journaux politiques, tels Daumier, Gavarni, André Gill. Et c'est alors aussi que des peintres impressionnistes, du moins quelques-uns d'entre eux, qu'on compte sur les doigts d'une seule main, sont devenus anarchistes ou communards, tel Pissarro, Signac, le critique d'art Félix Fénéon, Henri-Edmond Cross et surtout Courbet. Il a fallu attendre *« le pot de peinture jeté à la face des bourgeois »* des peintres fauvistes, les provocations politiquement très diverses des futuristes italiens, le mouvement Dada

[1] Hervé Fischer, *L'Avenir de l'art*, chapitre 10, *L'art changera le monde*, p.194-216, Vlb Éditeur, Montréal, 2010.

dénonçant les horreurs de la première guerre mondiale et son hypocrisie, la célébration du monde ouvrier par Fernand Léger, les photomontages de John Heartfield, les dénonciateurs allemands de la bourgeoisie et de la guerre, Otto Dix, George Grosz ou encore Max Beckmann, le Guernica de Picasso, pour que le vent tourne, et occasionnellement seulement.

Au lendemain de la seconde guerre mondiale nous avons vu émerger aussi quelques artistes anticonformistes, libertaires, comme les peintres du mouvement Cobra, de la Beat Generation face à la guerre du Vietnam, plusieurs artistes de Fluxus, notamment George Maciunas et George Brecht. Mais nous avons surtout assisté au triomphe financier international du Pop art américain d'Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, George Segal, Claes Oldenburg, qui ont célébré la société de consommation. Certains, il est vrai, se sont engagés selon des convictions simplement éthiques, voire politiques, souvent en adhésion avec le parti communiste, tandis que paradoxalement d'autres, derrière le Rideau de fer, tentaient de critiquer clandestinement le régime soviétique et de survivre. On pense à la *« coopérative d'artistes toxiques »* en France, Les Malassis, Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean Claude Latil, Michel Parré, Gérard Tisserand et Christian Zeimert sous l'ère pompidolienne, à Art Language en Grande-Bretagne, à Serge Pey au Chili, à Felipe Ehrenberg au Mexique, au photographe sud-africain dénonciateur de l'apartheid David Goldblatt, à la Franco-Polonaise Lea Lublin, à Nil Yalter, (Turquie et France), à la Brésilienne Lygia Clark, à l'Australien Gordon Bennett qui remettait en question les stéréotypes raciaux et valorisait la culture aborigène, aux artistes indiennes Nalini Malani et Shilpa Gupta, aux affichistes situationnistes de Mai 68, tous attachés à dénoncer le fascisme, le racisme, le machisme, les abus du pouvoir capitaliste, impérialiste, colonialiste, macro-médiatique, et le conformisme idéologique. On pense à Gérard Fromanger[2], à Joan Rabascall qui a fui le franquisme, aux innombrables poètes visuels sonores, spatialistes contestataires ou subversifs, notamment Julien Blaine, Jean-François Bory, aux poètes de la revue *Attaques*, incluant ceux d'Amérique latine et du monde arabe.

Bref, nous avons bien vu des artistes contestataires déclarés de *« l'ordre des choses »*. Mais ces artistes, toujours minoritaires, souvent demeurés peu connus, ont-ils seulement reflété les scandales et les horreurs du monde ? Ou ont-ils contribué à changer ce monde ? L'artiste chinois contestataire Ai Weiwei changera-t-il la Chine ? La question se pose et la réponse ne semble pas pencher immédiatement du côté d'une quelconque efficacité. Le capitalisme a manifestement la capacité de récupérer comme des marchandises et de négocier à grand prix les œuvres le plus contestataires, incluant les boîtes de *« merde d'artiste »* de Manzoni, une affiche de Mai 68, ou une banane scotchée sur une cimaise de Maurizio Cattelan (encore un Italien).



Les chemins de la démocratie sont parfois douloureux, acrylique sur toile, 92x92cm, 2018.1

[2] Voir le texte que je lui ai consacré dans *Les couleurs de l'Occident. De la Préhistoire au XXIe siècle*, Bibliothèque des histoires illustrées, Gallimard, 2019, p. 431-433.

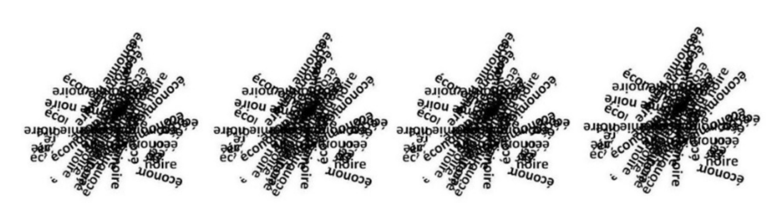
C’est ce *« Market Art »*[3] que j’ai dénoncé dans un livre éponyme. Nous avons vu des artistes comme Jeff Koons, les Takashi Nakamura et Murakami célébrer sans retenue le capitalisme de spéculation financière, de consommation et de divertissement souvent infantile, comme d’autres avant eux ont célébré Dieu ou Louis XIV, la révolution industrielle (les Futuristes), ou la révolution communiste (les Constructivistes), mais, quant à eux, en héros du capitalisme néo-libéral débridé, avec évidemment un succès financier mondial. Ils relèvent de l’art instrumentalisé par le capitalisme conquérant qui a écrit l’histoire de l’art moderne et contemporain et régi son marché de haute spéculation sous la férule des grandes galeries américaines. Ce ne sont certainement pas ces stars du marché de l’art d’aujourd’hui qui changeront le monde. Nous devons certes beaucoup de chefs d’œuvres, dans tous les moments de l’histoire de l’art à cette soumission qui n’a rien de nouveau, quelles qu’aient été les civilisations. Laurent Cauwet en analyse la déclinaison actuelle[4].

Mais ce dont nous voulons parler ici est beaucoup plus puissant et remarquable que ce lien générique de l’art qui se conforme à la société dominante de son temps, ou qui s’y oppose terme à terme, sans regarder ailleurs. Ce qui nous intéresse ici, au-delà de ces célébrations et de ces frictions, c’est l’art qui diverge fondamentalement. Car c’est alors, qu’il peut changer le monde. Et nous ne parlons pas ici seulement d’évidences. Certes, l’impressionnisme a changé notre perception de la nature ; on en dira autant de la photographie ou du cinéma. Il s’agit pour nous de changements beaucoup plus radicaux. Revenons aux impressionnistes. Ce n’est pas par des postures politiques, mais en adoptant la peinture de plein air qu’ils ont changé l’histoire de l’Occident. Certes, ils étaient, à cause de cela, honnis par la bourgeoisie au pouvoir, mais ils n’avaient pourtant, pour la plupart, pas de conscience politique marquée, nous l’avons souligné, encore moins d’engagements militants. Même si beaucoup d’entre eux ont vécu dans la misère, ce fut sans se révolter. Sortant des ateliers traditionnels, ils ont changé radicalement notre sensibilité non seulement à la nature, mais au monde rural, celui des paysans dans les champs, des mangeurs de pommes de terre, des lavandières et, dès lors aussi au monde ouvrier, celui des repasseuses de linge, des raboteurs de parquet, des pêcheurs. Ils nous ont obligés à regarder et prendre en considération le monde pauvre, inexistant dans la culture dominante, aristocratique, puis bourgeoise.

Dans un autre ordre d’idées, mais tout aussi fondamental, les peintres cubistes ont renouvelé notre conception de l’espace-temps et annoncé par leur manière de recomposer et synthétiser notre relation aux objets comme aux visages, ce que nous avons depuis appelé la phénoménologie. Une révolution copernicienne dans notre rapport au monde, qui se décline aujourd’hui jusque dans la mécanique quantique. Nous savons que l’influence des peintres surréalistes et des peintres abstraits n’a pas tenu aux engagements politiques incohérents d’André Breton, ou à l’affabulation freudienne d’un hypothétique *« inconscient »*, mais à l’exploration audacieuse du monde onirique de nos rêves et de nos folies, que nous considérions jadis comme des messages initiatiques des esprits ou des dieux, et depuis comme des aberrations, un monde lui aussi, inexistant, si ce n’est comme un aspect pathologique du monde normal, mais qui pourtant est désormais le monde alternatif de notre vie psychique, qui détermine notre conscience du monde autant, si non plus, que l’économie ou les technologies numériques. À son tour et tout à l’opposé, le *ready made* duchampien a changé le rapport au monde des artistes du XXe siècle, puis maintenant de tout un chacun, en le relativisant et en le conceptualisant radicalement. Tandis que les provocations des futuristes italiens ou les enthousiasmes communistes du constructivisme russe n’ont fait qu’accompagner le monde qui changeait, refléter son évolution technologique, politique, sociologique.

Soyons donc ici bien clairs : l’art ne change pas souvent le monde. Bien au contraire, il l’a représenté selon le pouvoir en place pendant des millénaires et il reflète encore aujourd’hui les excès du capitalisme tout aussi bien – ou mal - que l’émergence des technologies numériques.

[3] Aux Éditions François Bourrin, Paris, 2016.
[4] Laurent Cauwet, *La domestication de l’art. Politique et mécénat*, La fabrique Éditions, Paris, 2017.



Tweet art, 2011.

Mais nous constatons que lorsqu'il a divergé en imposant une nouvelle sensibilité impressionniste de la nature et de la société, le regard phénoménologique cubiste, l'alternative onirique surréaliste, l'analyse conceptualiste duchampienne, il l'a changé profondément. Et toute divergence n'est pas a priori un progrès. Une divergence répond à une saturation des idées, un immobilisme ou un conservatisme toxique. Et ses effets peuvent être positifs, néfastes, ou souvent ambivalents. Ainsi, le mouvement Fluxus a constitué l'une des récentes divergences de l'art. En se banalisant, en se dématérialisant, et en s'effaçant lui-même l'art en est venu à célébrer la vie et la nature. Nous lui devons beaucoup : l'art a esthétisé le monde, ses bruits, ses silences, ses petites sensations, ses gestes quotidiens, la beauté de la vie ordinaire et même sa misère. Ce fut, dans la foulée de l'impressionnisme, une nouvelle étape de notre sensibilité au monde. Bravo. Mais jusqu'à devenir *« gazeux »* et invisible, comme l'a souligné Yves Michaud. Et là, la divergence nous a fourvoyé. Car l'art, ainsi désacralisé, banalisé dans le vécu, s'évapore dans l'air, ou se noie comme le poisson dans l'eau. Illusion, simulacre, mirage, naïveté, accomplissement utopique ou suicide de l'art dans sa quête de simplicité ontologique ? Qu'importe le qualificatif de ce qui n'est plus. Après la fin de l'Histoire de l'art avant-gardiste qui se mordait la queue avec exacerbation jusqu'à plus faim, c'était l'effacement de tout langage différentiel de l'art, en perte irrémédiable de conscience de lui-même et a fortiori de toute posture critique. En se dissolvant dans la réalité il perdait tout pouvoir de la changer. L'art demeure nécessairement un langage qui exige son autonomie symbolique pour représenter la réalité et pour y agir. *« Ici, on ne copie pas »*, aurait dit Gauguin à Pissaro qui voulait exposer des paysages. Il avait totalement raison. Cela n'a pas empêché Duchamp d'exposer l'original de la réalité la plus triviale qu'il ait trouvée, l'urinoir, et de catalyser ce renversement du rapport de l'art à la réalité, qui plus encore qu'esthétique est fondamentalement mental. C'est le mental qui programme la perception, ce que l'on voit et ce qu'on ne voit pas, la sensibilité et l'esthétique, comme l'a analysé la phénoménologie. Et c'est la société qui programme le mental. Duchamp l'a compris et c'est pour cela qu'il est devenu le symbole d'une divergence civilisationnelle irréversible. Il a changé le monde occidental. Il a été à mes yeux le premier artiste *« sociologique »* de l'histoire de l'art.

Peu importe l'appellation d'*art sociologue* que je me suis donnée au début des années 1970, tout simplement parce que j'enseignais la sociologie de l'art et fus de ce fait contraint de me demander ce que pourrait être un art (théorie et pratique) qui tiendrait compte de cette sociologie que j'enseignais. Les interrogations de ce que j'ai donc appelé l'art *sociologique* ont été abordées diversement et sous diverses dénominations selon les moments politiques et les contextes sociaux. Le contraire aurait été une contradiction en soi. Je me dois de rappeler ici avec insistance la situation désespérante des artistes des pays sous dictature en Amérique latine et en Europe communiste, communiquant marginalement entre eux et avec les artistes des démocraties occidentales pour survivre comme citoyens libres et comme artistes. Les réseaux sociaux n'existaient pas encore et ils ont recouru à la poste pour échapper à la censure et communiquer à distance, dans la foulée de Dada et de Fluxus, avec des objets dérisoires, des tampons d'artistes parodiant les institutions officielles, usant de la litote souvent, ne serait-ce que pour dire : *« j'existe »*. J'en étais et j'ai documenté ces échanges dans une anthologie[5].

[5] Hervé Fischer, *Art et communication marginale*, Édition André Balland, Paris, 1974.



Stamp your emails, posts and drops, une feuille de timbres-poste planétaires.

Le concept d’art sociologique n’est qu’un mot-outil générique : faussement déclaré *conceptuel* en Amérique du Sud, *contextuel* avec résignation en Pologne communiste, *dada* ou *fluxus* au Canada avec Anna Banana ou Mr. Peanut, *marginal*, *périphériste*, *art-action* ou *actionnisme*, *artiviste*, *engagé, politique* ou sans nom dans bien des démarches pourtant significatives. Mais il faut nommer aussi, dans l’Occident libre, des artistes aussi pionniers et engagés dans ce questionnement sociologique que Hans Haacke, Antonio Muntadas, Urs Jeaggi, Joseph Beuys, Gustav Metzger, Wolf Vostell, Klaus Staeck, Adrian Piper, André Cadéré, John Latham ; face aux dictatures latino-américaines Clemente Padin, Guillermo Deisler, le groupe de Rosario (*Tucumán arde*), Horacio Zabala, Carlos Altamirano, et les artistes du réseau RedCSur ; les Québécois Denys Tremblay, Dominique Blain ; en Europe de l’Est sous la chape communiste, des artistes clandestins, tel Giorgy Galantai, archivés par Artpool avec le soutien incessant de Julia Klaniczay à Budapest, Jan Swidinski en Pologne; les artistes du body art, Michel Journiac et Gina Pane, qui considéraient que le corps est sociologique ; des artistes pionniers des arts de la rue, Jean-Michel Basquiat, Ernest Pignon-Ernest, Keith Haring, du *street art* tels Jef Aérosol, Shepard, Fairey, Adrian Doyle et les Blenders Studios de Melbourne ou le populiste Bansky ; l’artiviste urbain JR, des graffeurs éthiquement engagés comme le collectif RBS Crew au Sénégal.

Le Centre Pompidou a réuni à l’automne 2020 sous le titre *Globale résistance* et en lien avec le thème *Black Lives Matter* les œuvres de plus d’une soixantaine d’artistes, réunies au cours de la dernière décennie, dont une majorité issues des Suds (Afrique, Moyen-Orient, Asie, Amérique latine), et se donnant pour ambition d’examiner les stratégies contemporaines de résistance. « *Global(e) Resistance pose également des interrogations théoriques, qui vont de l’articulation de l’esthétique et du politique au rapport même du musée au politique, au sein des mondes de l’art* ». C’est sans compter le Tunisen Wadi Mhiri qui dénonce le mépris de l’islam pour les femmes dans son œuvre *« Jihad Annikah »* (le Jihad du sexe), ceux qu’inévitablement j’oublie, ceux que je ne connais pas, passés ou présents. J’en découvre sans cesse de nouveaux, témoignant souvent haut et fort de leur malaise social. Tous nous avons pris conscience du pouvoir de nos sociétés par rapport à l’art et tous nous avons tenté de le questionner, de le critiquer, de le subvertir, d’y échapper ou de le changer. D’où mon choix pour cette publication de ce titre générique, minimal commun dénominateur : *Art versus SOCIÉTÉ*.

Lorsque je critique dans mon *Manifeste pour un art actuel* le *« n'importe quoi en art »*, ce n'est pas sa matière triviale ou la désacralisation de l'art que je conteste, mais son propos trop souvent insignifiant. Un ticket d'autobus, un débris de plastique, un ventilateur, un geste peuvent devenir de l'art aussi bien qu'une image ou un son. L'art peut s'exprimer avec n'importe quoi, de la terre, même de la poussière, mais pas n'importe comment. Car il est mental. Même et surtout lorsqu'il s'exprime avec un objet banal ou sans objet, avec un simple concept, un regard, l'art exige une puissance d'expression, que ce soit par la litote, la métaphore, le point d'interrogation ou en forçant le trait. Et c'est précisément pour cette raison, quoi qu'on en ait pu dire négativement par timidité ou par résignation, qu'il peut changer le monde. Certes, pas de la même manière globale que la maîtrise du feu, la Révolution française, la machine à vapeur, le colonialisme, le nucléaire, une guerre mondiale, le capitalisme, le communisme ou le numérique. Pas de la même manière que des hommes et des femmes qui avec des idées et des attitudes de vie, ont changé le monde, en bien ou en mal, tels Bouddha, le Christ, Luther, Gandhi, Mandela, tels Alexandre le Grand, Catherine II de Russie, Napoléon, Hitler, Churchill, Staline, tels Pasteur ou Edison, Einstein, Marie Curie ou Alan Turing. L'art n'a jamais eu le pouvoir de s'imposer lui-même. Mais il peut célébrer, comme il le fit pendant des millénaires, et désormais aussi contester et dénoncer, ce qui est nouveau. Car on dit qu'il est une création esthétique, mais même dans l'émotion visuelle ou sonore, son fondement est mental. Il est conscience, une conscience capable de se questionner, non seulement elle-même, mais aussi la société qu'elle déchiffre et l'image du monde qu'elle met en scène, qu'elle questionne ou qu'elle veut changer.



Tweet art, 2014.

Ce manifeste et cette publication, ne seront peut-être qu'un témoignage marginal ; mais une démarche interrogative, qu'elle soit artistique, gestuelle ou textuelle, importante, ou naïve et vouée à l'échec, est nécessairement philosophique, et aujourd'hui éthique. Quel que soit son questionnement, elle célèbre la liberté d'expression. Mais toute démarche éthique a aussi vocation à l'universalisme si elle est fondée sur le respect des droits fondamentaux de l'homme, incluant le droit irrépressible à la différence, aussi longtemps que celle-ci - j'y insiste - n'entre pas en contradiction avec le respect des autres droits universels de l'homme. Bien des lecteurs rapides sautent sur leur pistolet pour dénoncer toute évocation de l'universalisme, et croient faire mouche en grinçant des dents. Ils ne voient pas à quel point l'universalisme que je nomme n'est que celui, moins que minimaliste, des droits humains fondamentaux. Dans le détail, où se cacherait toujours le diable dont ils font argument, je dis bien que l'eau potable n'est pas la même partout, que le toit peut être de tuiles, de tôle, de ciment ou de paille, que la liberté d'expression s'exerce dans des milliers de langues diverses. Mais il faut universellement que chaque être humain ait un toit pour se protéger, de l'eau potable, la liberté d'expression. Sont-ils contre l'universalisme de ces droits fondamentaux ? Je ne le crois pas. Et leur objection est sans objet. Je n'écris pas en diagonale. Il ne faut pas me lire en diagonale.

La crise planétaire actuelle exige à nouveau ce questionnement philosophique sur nos valeurs et le sens que nous pouvons donner à l'aventure humaine. L'art continuera certainement et majoritairement à célébrer le monde des puissants, même les plus toxiques, comme il l'a fait pendant des millénaires. Mais il peut aussi contester les dérives perverses des pouvoirs du moment et prioriser le respect fondamental de l'Homme. Et c'est ce qu'il a commencé à faire depuis le XIXe siècle. C'est là un fait incontestable, même s'il demeure encore exceptionnel. L'art a un lien incontournable avec



Timbre pour la poste email, 2020.

l'évolution de chaque société. Il n'y a pas de progrès en art, mais l'art change le monde. Il doit changer le monde. Il le faut, c'est urgent.

Et il doit décider aujourd'hui de diverger alors que la planète va mal et que la majorité de l'humanité en prend conscience et s'interroge. Chaque artiste décide librement des options de sa création et assume son choix, festif, ludique, égotique, libertaire, commercial, critique, subversif. Selon moi les enjeux les plus importants de l'art aujourd'hui ne sont plus d'ordre esthétique : ils sont devenus avant tout philosophiques et éthiques pour imaginer et créer le monde de demain. Et c'est bien la liberté du philosophe, au-delà du questionnement, de prendre position, et de l'artiste de rêver, malgré toutes les objections des réalistes, des esprits conformistes, des prophètes de malheur, d'évoquer et de revendiquer une nouvelle sensibilité éthique et planétaire. Personne n'est mort d'avoir assisté au ridicule puis au triomphe planétaire de l'impressionnisme. Et contre les entropistes intelligents et réalistes, il est permis de se déclarer néguentropiste.

Une éthique planétaire

L'hyperhumanisme n'est-il qu'une naïveté ? J'entends les critiques immédiates. Ce n'est pas avec des bons sentiments qu'on fait de la bonne littérature écrivait Gide. Mais ce sont les *« bons sentiments »* de Mahatma Gandhi, de Martin Luther King et de Nelson Mandela, qui ont révolutionné sans violence des sociétés dont le scandale était permanant. On les prenait pour des utopistes ou des ennemis de l'ordre établi. Pourtant, c'est avec des paroles pacifiques et optimistes, que Gandhi, King et Mandela ont fait imploser la logique cynique et implacable des réalistes du pouvoir, des *business as usual*, et ont contribué extraordinairement au progrès humain collectif en exigeant le respect des droits humains universels. Pourquoi faudrait-il considérer ces trois penseurs engagés comme des exceptions, qu'on ne reverra pas de sitôt ? Pourquoi, ne serait-ce pas cette fois non pas le colonialisme ou le racisme endogènes, mais la catastrophe mondiale de cette pandémie qui enclencherait une nouvelle divergence : la nécessité de changer de récit et de créer le mythe hyperhumaniste d'une éthique planétaire ?

Bien entendu, nul ne viendra à bout de l'*hybris* humaine qui sévit depuis toujours, de cet instinct de puissance aujourd'hui suractivé par le numérique, que j'ai appelé CyberProméthée, s'ajoutant aux deux instincts freudiens Éros et Thanatos[6]. Ce qu'on a appelé *« la part maudite »* de l'humanité ne s'évaporera pas dans l'air du ciel et continuera à ressurgir à chaque occasion ténébreuse. Il s'agit là sans doute de la tension même de la vie. Mais je parle de ce respect des droits de l'homme, maintes fois déclaré universel, que personne ne peut rationnellement contester, qui a pour but préci-

[6] Hervé Fischer, *CyberPromothée, ou l'instinct de puissance à l'âge du numérique*, VLB Éditeur, Montréal, 2003.

sément d'encadrer et de réduire les excès de l'*hybris* humaine qui ne cesseront jamais. Ce n'est pas le pessimisme qui fera progresser l'humanité, ni le fatalisme qu'il soit raciste, économique, islamique ou postmoderne.



L'art change le monde, acrylique sur toile, 61x122cmn, 2018.

Ce n'est pas la spéculation financière, ni le consumérisme qui créeront plus d'équité humaine ou qui sauveront la planète de sa destruction systémique. La nature, qu'elle soit des choses, des plaques telluriques, ou de l'économie, n'a aucun sens de la justice, aucune conscience éthique. Elle gouverne selon la loi du plus fort, comme l'a affirmé Darwin. Mais après avoir rendu à Darwin l'hommage qu'il méritait face aux créationnistes de son temps, il faut admettre que ce sont les divergences beaucoup plus que la sélection et l'adaptation qui font évoluer la nature, la vie et l'aventure humaine. Or l'éthique est une divergence par rapport à l'ordre naturel des choses. Elle est une invention spécifiquement humaine. Et nous parlons aujourd'hui de cette éthique laïque, planétaire, qui est formulée dans les Déclarations successives du respect des droits de l'homme, auxquelles nous ajoutons le respect de la Nature, car il est le degré premier du respect de l'Homme.

Pour en finir avec les maléfices des désenchanteurs

Comment s'étonner que les désastres humains du XIXe siècle aient rendu nos intellectuels pessimistes et désabusés ? Même si cette tendance lourde de l'esprit humain avait été déjà revendiquée par Schopenhauer, Kierkegaard et même chez nos philosophes sceptiques et stoïciens de l'Antiquité grecque.

Mais depuis Freud, analyste du *« malaise dans la civilisation »*, inventeur d'un inconscient qui croit avoir découvert au plus profond de chacun de nous un marécage pestilentiel, nous avons dû nous habituer à l'idée d'être tous des malades mentaux, névrosés, hystériques, en proie aux affres du complexe d'Œdipe et obsédés sexuels. Pour en finir avec cette pathologie théorique qu'on a appelé la psychanalyse, il faut se demander quelle crédibilité on peut accorder à un *« médecin des âmes »* qui se déclarait *« naturaliste »* et qui s'est révélé être un mystificateur, un monstre de misanthropie et de misogynie, manipulateur soucieux de contrôler l'Association internationale de psychanalyse qu'il avait fondée comme une secte lucrative dont il s'assurait de protéger les *« brevets »* théoriques et thérapeutiques[7]. Que penser d'un médecin qui écrivait à son ami Wilhelm Fliess en 2001 : actuellement, pour assurer mes revenus, *« je ne puis vraiment compter que sur un seul malade, un jeune obsédé, et la bonne vieille dame qui représentait pour moi une petite rente est morte pendant les vacances… »*[8]. Que penser d'un esprit brillant de lucidité, qui écrit : *« Les femmes ne tarderont pas à contrarier le courant civilisateur ; elles exercent plutôt une influence tendant à le ralentir et à l'endiguer.* (…) *L'œuvre civilisatrice, devenue de plus en plus l'affaire des*

[7] Voir : James Hillman, *Le mythe de la psychanalyse*, Imago, Paris, 1977 ; Thomas Szasz, *Le mythe de la psychothérapie*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1981 ; Michel Onfray, *Le crépuscule d'une idole, L'affabulation freudienne*, Grasset, Le livre de Poche, Paris, 2010.

[8] *La naissance de la psychanalyse*, lettre à Wilhelm Fliess du 7-8-01, p. 296, Édition Presses universitaires de France, Paris, 1973.

hommes, imposera à ceux-ci des tâches toujours plus difficiles et les contraindra à sublimer leurs instincts, sublimation à laquelle les femmes sont peu aptes »[9].

Faudrait-il alors le suivre, lorsqu’il ne voit dans l’art qu’une sublimation de nos névroses[10], *« un doux enivrement »*, *« une légère narcose où l’art nous plonge (qui) est fugitive, simple retraite devant les dures nécessités de la vie, elle n’est point assez profonde pour nous faire oublier notre misère réelle »*[11] ; et qui ajoute : l’art est *« inoffensif et bienveillant, il ne prétend à être qu’une illusion et ne tente jamais l’assaut de la réalité »*[12].

On ne saurait s’étonner qu’après deux guerres mondiales, la shoah, confrontés aux guerres du Vietnam, de Corée, d’Algérie, aux dictatures communistes et fascistes, etc. les intellectuels soient devenus des professionnels du pessimisme et nous aient fait macérer dans leur jus de nicotine postmoderne, avec des propos démystificateurs les plus variés selon le tempérament de chacun, allant de l’analyse de nos flux errants de Jean-François Lyotard, de nos violences ordinaires et tribales de Michel Maffesoli, à l’ère du vide de Gilles Lipovetsky, en passant par les malaises de la bioéthique de Michel Foucault, jusqu’au catastrophisme apocalyptique de Jean Baudrillard[13]. Mais c’est en caricaturant les concepts d’Histoire, de Progrès, de Raison, d’Éthique, que ces rhétoriqueurs postmodernes du malheur banalisé les dénigrent systématiquement, se donnant la tâche facile dans leurs déclarations péremptoires. Ce sont pourtant des mythes complexes, qui méritent une analyse plus fine, qui ont porté nos espoirs et que la folie des hommes n’a pas condamnés philosophiquement, mais en leur opposant seulement la violence et l’absurdité des guerres, cette dérive humaine que précisément ces mythes nous invitent à surmonter. La faute d’esprit est évidente. D’autant plus que les conclusions désespérantes, résignées ou cyniques qu’ils en tirent n’offrent aucune alternative crédible.

L’art sociologique et la métaphore quantique

Nous évoluons d’une physique et d’une technologique fondée sur un code binaire et linéaire vers une interprétation quantique du monde, et une épistémologie quantique des sciences humaines et sociales, qui embrasse en science les problèmes majeurs, toujours rejetés, de la discontinuité et de l’indétermination, et qui vaut pour la sociologie, pour la mythanalyse et aussi pour l’art.

Cette nouvelle métaphore quantique de l’univers, de la société et de la conscience confronte l’art sociologique à de nouveaux défis. Il ne s’agit plus tant, dans une machinerie téléologique, d’opposer des concepts, la femme et l’homme, l’autre et soi-même, l’art et la société, que de rechercher dans leurs complexités les zones de déplacement, de recouvrement, de vibration, de flou et la dynamique qui s’y joue. Lorsque j’intitule cette publication ART versus SOCIÉTÉ, le mot *versus*, du latin *vertere*, *« tourner, changer, convertir »*, indique *« en direction de »*. En anglais, il signifie : *« contre »*, l’inverse, l’adversaire, la controverse. Mais sa consonance française fluide du mot *verser* invite à une dynamique pour aller au-delà, se répandre, mélanger. La société fait l’art. L’art fait la société. On ne sait pas lequel tourne autour de l’autre. Ils sont inextricables.

La mécanique quantique nous conduit à penser que l’observateur n’est pas dans un face à face frontal avec son objet d’observation, mais qu’il en fait partie, que la mesure modifie ce que l’on mesure, que l’artiste est à la fois la société et l’œuvre qu’il produit, dans des rapports en constante interaction. C’est le clou qui détermine l’action du marteau et non le marteau qui détermine le clou. Ainsi Marcel Duchamp affirmait que c’est le lieu qui consacre l’œuvre d’art, ou que l’œuvre d’art

[9] Freud, *Malaise dans la civilisation*, p. 55, (1929), Éditions Presses universitaires de France, Paris, 1973.
[10] Freud, *Un souvenir d’enfance de Léonard de Vinci*, p. 31, Idées Gallimard, Paris, 1977.
[11] Freud, *Malaise dans la civilisation*, p.26-27, Édition Presses universitaires de France, 1973.
[12] Freud, in *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, 1923.
[13] J’en ai rendu compte dans le chapitre consacré aux *« déshumanistes »* de *L’Âge hyperhumaniste*, Éditions de L’aube, La Tour d’Aigues, 2019.

est dans le regard du regardeur. La mécanique quantique nous aide à penser que la société change l'art et que l'art change la société dans un engagement intime et réciproque, dans une intra-action plutôt qu'une relation de cause à effet par trop simplificatrice pour décrire la réalité, une inter-relationnalité selon l'expression de la physicienne, philosophe et féministe Karen Barad, théoricienne du *« réalisme agentiel »*[14].

Les démarches participatives de l'art sociologique avec le public, par exemple en multipliant les panneaux de signalisation *ART, Avez-vous quelque chose à déclarer ?* en 1971[15], est un exemple. Je me suis aventuré à multiples reprises dans une telle démarche, par exemple en créant un dispositif en 1978 avec le grand quotidien néerlandais Het Parool pour inviter les habitants du quartier De Jordaan à écrire quotidiennement et collectivement dans ce journal une page sur leur vie quotidienne[16], à Montréal en 1981 en proposant aux lecteurs du grand quotidien La Presse d'écrire sur une pleine page du journal qui ils pensaient être et qui ils voudraient être[17], à Mexico en 1983 en incitant les visiteurs du Museo d'arte moderno de Mexico à changer le musée et à y créer leurs propres expositions[18], en invitant les visiteurs de mon exposition au Centre Pompidou en 2017 à répondre sur les réseaux sociaux face à des peintures sociologiques de codes QR à ma question *Quelle société voulons-nous ?*[19] parmi tant d'autres aventures du même genre qui m'ont accaparé. Mais il est aussi possible de suggérer cette nouvelle épistémologie dans des œuvres graphiques, des peintures qui suggèrent la mobilité des formes par un jeu de déplacements, et superpositions de couleurs, comme je m'y suis plus récemment exercé avec des contre-empreintes de main. Ce qui est alors en jeu, c'est une pédagogie qui invite le regardeur à choisir son regard et prendre ainsi conscience de la nécessité de changer de paradigme perceptif, mental et donc psychologique et sociologique, en admettant par exemple plus intimement dans sa conscience les variations de couleur de peau, d'orientation sexuelle et de genre entre personnes LGBT+, et en prenant en compte l'incertitude de nos connaissances et de nos opinions, plutôt leur première évidence conformiste. La vérité relève toujours du relativisme que nous devons apprendre à respecter pour nous-mêmes et dans notre rapport aux autres et au monde.

C'est le fixisme institutionnel de nos sociétés, la simplification binaire de nos valeurs qui sont en jeu, et, tout à l'opposé, la capacité emphatique de se mettre à la place de l'autre pour le comprendre et la co-responsabilité éthique collective que cela implique, qu'il faut conquérir, comme le revendique Karen Barad, comme l'affirme et le pratique Orazio Maria Valastro dans ses ateliers d'auto-écriture mythobiographique[20], et comme je le propose moi-même avec les concepts de *« conscience augmentée »* et d'éthique planétaire[21].

C'est la planète qui engendre la notion d'éthique. C'est l'éthique globale qui exige que nous changions la planète, puisque nous ne pouvons pas changer de planète pour aller ailleurs dans l'univers établir un autre monde.

---

[14] Voir à cet égard le texte d'Anna Rewakowicz, qui en donne un excellent exemple artistique.

[15] Notamment avec cinquante panneaux dans le quartier des galeries d'art des rues de Seine et des Beaux-arts à Paris en 1974.

[16] Avec l'appui logistique de la Fondation De Apple d'Amsterdam.

[17] Hervé Fischer, *L'oiseau-chat*, Éditions de La Presse, 1982.

[18] Hervé Fischer, *La Calle ¿Adonde llega?*, Mexico, Arte y Ediciones, 1984.

[19] *Hervé Fischer et l'art sociologique*, Centre Pompidou, 2017.

[20] Orazio Maria Valastro, voir son article en tête de cette publication et ses livres, sa thèse Biographie et mythobiographie de soi : l'imaginaire de la souffrance dans l'écriture autobiographique, 2011 ; Écritures sociologiques d'ailleurs, Les Éditions du Net, Paris, France, 2013 ; et de nombreuses publications dans la revue M@GM@.

[21] Hervé Fischer, *L'Âge hyperhumaniste. Pour une éthique planétaire*, Éditions de L'aube, La Tour d'Aigues, France, 2019.

Le médium, c'est le public

McLuhan affirma que le message, c'est le médium, et, suite à une coquille d'imprimeur qu'il adopta, que le message est un massage. Ce fut un postulat fécond, qui a eu son heure de vérité critique, mais qui est devenu depuis, avec les réseaux sociaux émotionnels et les *fake news*, une triste vérité dévastatrice. Dans le domaine de l'art, la liste est infinie de ce qu'on a qualifié de médium et qui n'étaient que des outils : la peinture, la gravure, la sculpture, le matériau, terre, pierre, métal, plastique, le verre, le mur, la toile, le dessin, la couleur, le geste, la performance, le théâtre, la musique, la danse, l'architecture, la vidéo, l'ombre et la lumière, l'électricité et aujourd'hui les technologies numériques - et j'en passe. Marcel Duchamp fit rupture en affirmant que le médium, c'est l'artiste luimême. Et Joseph Beuys, reprenant cette idée dans une forme archaïque, se déclara chaman.



Tampon caoutchouc, 1971.

Mais ce qui fut le point de bascule de l'art sociologique, sa divergence historique, incontestablement inspirée par le situationnisme de Mai 68, fut de décider que le médium de l'art, c'est son public. En 1971, c'est en optant pour des *« travaux socio-pédagogiques »* de l'art, que j'ai fondé l'art sociologique. En installant dans les rues des quartiers de galeries d'art ou à l'entrée des musées mes panneaux *« ART - Avez-vous quelque chose à déclarer ? »* (1971), j'ai adopté d'emblée cette démarche. Dans celle de Perpignan en 1976, qui était à cet égard tout aussi explicite, le critique d'art catalan Éric Forcada, a déclaré que nous avions approché la population des divers quartiers de la ville comme *« un matériau d'art »*[22]. Et je suis resté toute ma vie fidèle à ce choix, que ce soit en utilisant des panneaux de signalisation imaginaires (qu'on a pu qualifier d'interventions urbaines, in situ), des tampons caoutchouc (art postal), des essuie-mains (hygiène de l'art), en pratiquant la pharmacie ou en officiant dans un bureau d'identité imaginaire (plus récemment en me faisant banquier ou concepteur de timbres), en travaillant à la surface des médias, notamment les grands journaux quotidiens, dans des dispositifs participatifs avec des publics divers artistiques, urbains, ruraux, par le détournement interrogatif situationniste, plus tard en recourant à la peinture acrylique sur toile, au tweet art et à la tweet philosophie, en envoyant des circulaires par la poste, puis plus récemment en pratiquant des envois en nombre de courriels, en créant des collectifs pour réaliser des projets, à commencer par le collectif d'art sociologique en 1974, puis le collectif de Perpignan en 1976, puis tant d'autres, en écrivant des textes, des manifestes pour co-fonder le collectif d'art sociologique, (pour le meilleur et pour le pire), ou aujourd'hui un art philosophique et éthique, en enseignant dans des écoles d'art et des universités (aussi pour survivre).

[22] L'historienne d'art américaine Lily Woodruff le relève dans son livre *Dis-ordering the Establishment. Parcipatory Art and Institutional Critique* in France, 1958-1981., Duke University Press, USA, p. 28 et 195-255.

Mais mon médium, a toujours été l'autre, le public que j'ai choisi dans la théorie et la pratique de l'art sociologique, a toujours été, et c'est sur cette base que j'ai réuni tous les collectifs avec lesquels j'ai pu aller de l'avant, à commencer par celui de 1974, les groupes sociaux auxquels nous nous adressions dans un respect humain le plus empathique et éthique possible.

Le principe en était clair et distinct : pour changer le monde, il ne suffit pas d'opter pour une démarche et une méthodologie situationniste, socio-pédagogique, sociologique, ou aujourd'hui de plus en plus philosophique, mythanalytique, éthique, et qu'importe la multiplicité des outils médiatiques auxquels on a recourt ; quand l'art choisit de changer non plus l'image du monde, mais le monde lui-même, il faut commencer par changer les gens, changer le public auquel l'art s'adresse, aussi modeste que soit cette volonté au regard de l'ambition planétaire qui est revendiquée. Le médium de l'art sociologique, c'est son public. C'est en quoi l'art sociologique a fait rupture, c'est ce qui l'a défini et c'est ce dont l'art plus généralement prendra de plus conscience dans notre époque nouvelle de massification planétaire et de développement des réseaux numériques, tandis que les musées deviennent des reliquaires et lieux d'éducation et de divertissement des larges publics dont ils ont besoin financièrement pour survivre.

Repenser radicalement le statut de l'œuvre d'art et de l'artiste

L'œuvre d'art n'est pas un objet fétiche, pas plus que ne le furent les dessins des grottes préhistoriques, les masques africains des rituels collectifs, les crucifix chrétiens ou les statuettes du Bouddha. Les œuvres d'art ne sont pas le but de l'art, mais seulement un moyen, un outil ayant pour but de nous interroger. Il ne faut pas regarder, encadrer ou vendre le doigt qui nous montre la Lune, mais méditer sur l'univers qu'évoque la Lune. Et quand on y pense sérieusement, n'en a-t-il pas toujours été ainsi dans le cas des chefs d'œuvre ? La dérive fétichiste et commerciale moderne de l'œuvre d'art est devenue tellement dominante qu'on en est venu à se demander si l'art préhistorique ou les *« arts premiers »* était vraiment déjà de l'art.

C'est le contraire qui est vrai : cet art actuel trivial qui fait œuvre de produit financier spéculatif dans les rituels de grandes ventes aux enchères en déclinant médiocrement des poncifs symboliques de l'art institutionnellement légitimé par les grands musées, qui fait fureur chez les naïfs nouveaux riches collectionneurs, n'est que du mauvais artisanat. Les chefs d'œuvre de l'art n'ont jamais été que des outils, qu'il faut regarder, scruter pour y voir autre chose que ce qu'ils sont : une cosmogonie, un dieu, l'humanité, la nature, l'énergie matérielle, une fabulation ou une autre selon les époques et les sociétés. Ni le marteau, ni le clou ne sont des œuvres d'art ; ils sont seulement les outils de la création. L'art n'est pas là où on le croit, pas dans l'objet d'art, mais là où l'objet d'art dirige notre regard.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre cette affirmation que je tiens pour fondamentale : ce n'est pas le tableau, la sculpture, l'image digitale qui est le médium de l'art. C'est le public de l'art qui et le médium de l'artiste qui veut changer le monde. C'est à ce public que l'artiste s'adresse et c'est par ce public que passe nécessairement le message planétaire de l'artiste.

Et il faut en tirer des conséquences aussi fondamentales que méconnues. Les activités d'artiste, de poète et de philosophe ne sont pas des métiers, ni des commerces. Pour être artiste, poète ou philosophe, il faut mendier, comme Démocrite ou comme les moines tibétains, ou exercer simultanément un métier ordinaire pour assurer sa vie matérielle. Être artiste, poète ou philosophe pour gagner sa vie, c'est une erreur répandue, misérable, et incompatible avec la liberté qu'exige ces activités hors normes. Juger légitime d'en faire commerce, c'est les dévoyer irrémédiablement.

Si nous ne croyons pas en l'Homme, il n'y a pas de solution

Parmi les philosophies modernes, les intellectuels se réfèrent volontiers à Albert Camus et à Jean-Paul Sartre. Camus fonda sa philosophie sur un constat d'absurdité de notre condition humaine, qui

demeure arbitraire, car rien ne nous oblige à postuler l'absurdité de l'univers. Tout au contraire, c'est précisément ce non-sens qui fonde notre liberté et notre responsabilité au lieu de nous soumettre à une nécessité qui nous surplomberait. Que pouvons-nous souhaiter de plus ? Et Camus savait faire la part des choses. Son humanisme de facto nous touche. Sartre, à l'opposé, affirmant qu'il faut changer le monde pour lui donner un sens plus humain, avait terriblement raison, mais lorsqu'il déclarait que cela n'est possible que par la violence, que la fin justifie les moyens et qu'il défendait Staline, Mao Zedong et Pol Pot, il devenait lui-même indéfendable. Il reniait les fondements de l'humanisme avec des arguments idéologiques ou théoriques d'une monstrueuse abstraction. Nous avons appris que changer le monde est possible pacifiquement, comme le démontrèrent Gandhi, King et Mandela.



Si nous ne croyons pas en l'Homme, il n'y a pas de solution, peinture acrylique sur toile, 92x92cm, 2015 .

La mythanalyse va plus loin dans le non-dit de la nature humaine. Elle pose le problème en d'autres termes, non plus ceux d'un raisonnement rationaliste, mais ceux de nos imaginaires sociaux. Elle affirme qu'on ne peut changer le monde qu'en changeant les mythes qui nous gouvernent. L'évidence de notre échec actuel, local autant que mondial, nous contraint à inventer un récit, qui nous donne un sens nouveau, une motivation que nous puissions partager, et dont la sagesse écologique nous sauve de l'apocalypse. La mythanalyse retient de Camus son exigence éthique et la résilience du mythe de Sisyphe, qui chaque matin remet sur ses épaules les maux de l'humanité et tente de remonter au sommet de la montagne. Et la pandémie actuelle constitue une formidable opportunité pour faire progresser l'éthique planétaire, écologique et sociale, et rejeter les hallucinations, telle la loi darwinienne de l'économisme mondialisé, le consumérisme effréné, la domination aveugle sur la nature qu'ils induisent et qui nous mènent au désastre collectif. Puisque c'est désormais à l'humanité et non plus à Dieu qu'il appartient d'inventer et de mettre en œuvre le sens de notre destinée, c'est au mythe de l'Homme que la mythanalyse nous invite à croire.

Par-delà les diversités irrépressibles, l'émergence d'une nouvelle sensibilité planétaire

Nous-même, dans le manifeste pour un art actuel que nous avons diffusé, et dans ce texte plus développé dont nous l'accompagnons, opposant la servilité de l'art au scandale constant de la planète, c'est constamment à l'urgence de rétablir l'esprit critique de l'art que nous avons fait appel. Tout questionnement philosophique ne postule pas nécessairement un pessimisme incontournable qui serait celui de notre désespoir ontologique. La philosophie n'est pas nécessairement pessimiste. Leibniz nous l'a rappelé et même celle de Camus invite à surmonter l'absurdité supposée de notre condition humaine.

Mais le deuxième enjeu que nous évoquons pour l'art actuel, celui de l'éthique, est par sa nature même un concept qui implique l'optimisme. À quoi pourrait bien servir l'exigence éthique, si ce n'est au progrès individuel de l'homme, et désormais, dans la conception planétaire que nous en re-

vendiquons, au progrès collectif de l'humanité. Il est difficile d'être plus optimiste ! Au point même de nous exposer aux railleries de ceux, notamment les déshumanistes postmodernes, qui nous taxent immédiatement de naïveté niaiseuse.

Lorsqu'une divergence émerge, qui s'impose, et qu'il faut penser à contrario de notre précipitation d'hier, c'est bien le moment où notre philosophie optimiste nous offre une alternative à un siècle de poisse tragique. À notre échelle générationnelle du moins, c'est un moment majeur de notre aventure humaine. Prendre conscience, dans la sidération, que nous sommes à un carrefour. Cela veut dire que nous allons penser et dire des choses impensables avant la pandémie, difficiles à exprimer dans la foulée de notre pensée convenue et soumise d'hier, d'apparence peu crédibles mais que nous jugeons désormais nécessaires. Les plus lucides s'y essayent, alors que l'immense majorité, tout en multipliant verbalement les vœux pieux, demeure peureuse et incertaine, plus secrètement prête à ce qu'on rétablisse à coups de centaines de milliards les déséquilibres d'hier, qu'à accepter de grands changements qui changeront son confort mou. Ou elle prétend que le monde n'a pas vraiment changé, ne changera pas davantage cette fois à cause d'un méchant petit virus, et que nous avons connu des pestes et des génocides bien pires que cette crise actuelle, qui ne mérite donc pas tant de grands discours. Celui qui parle librement, comme je m'y essaye, passe pour un hurluberlu qui se prend pour un prophète, un rêveur déconnecté ou un dictateur en herbe qui voudrait imposer des idées universalistes irréalistes. Il nous faudrait pour changer le monde construire une gouvernance planétaire qui n'est pas à notre portée. Irréaliste parce qu'elle désavantagerait les pays de bonne volonté dans la compétition économique internationale cynique. Nous ne tolérerions ces institutions planétaires que parce qu'elles sont dépourvues du pouvoir réel d'empiéter sur nos indépendances politiques. Ce qui n'est pas vrai.

Mais quant à nous, en tant qu'artiste, nous ne parlons pas de pouvoir politique, ni de contrainte d'une complexité pour nous secondaire par rapport à ce qui permettra de la dénouer un jour. Nous parlons seulement de l'essentiel, cette nouvelle sensibilité éthique et planétaire, dont nous ressentons la nécessité impérieuse, suite à la pandémie de la Covid 19 révélatrice de toutes nos hallucinations toxiques, comme le négatif de la *« normalité »* avec laquelle nous sommes allés chaotiquement jusqu'à la catastrophe planétaire. Notre inquiétude accumulée se métamorphose en une exigence de mutation de notre conscience humaine. Il ne s'agit plus ici d'opinions, d'inquiétudes sociales, d'urgences habituellement suivies de dénis répétés, de palliatifs, de mesures mesurées d'adaptation, mais d'une divergence qu'il faut construire et partager, pour prévenir la logique létale des comportements antérieurs, non seulement dans la gouvernance publique, mais aussi et d'abord, fondamentalement dans nos comportements individuels.



Tampon caoutchouc, 1972.

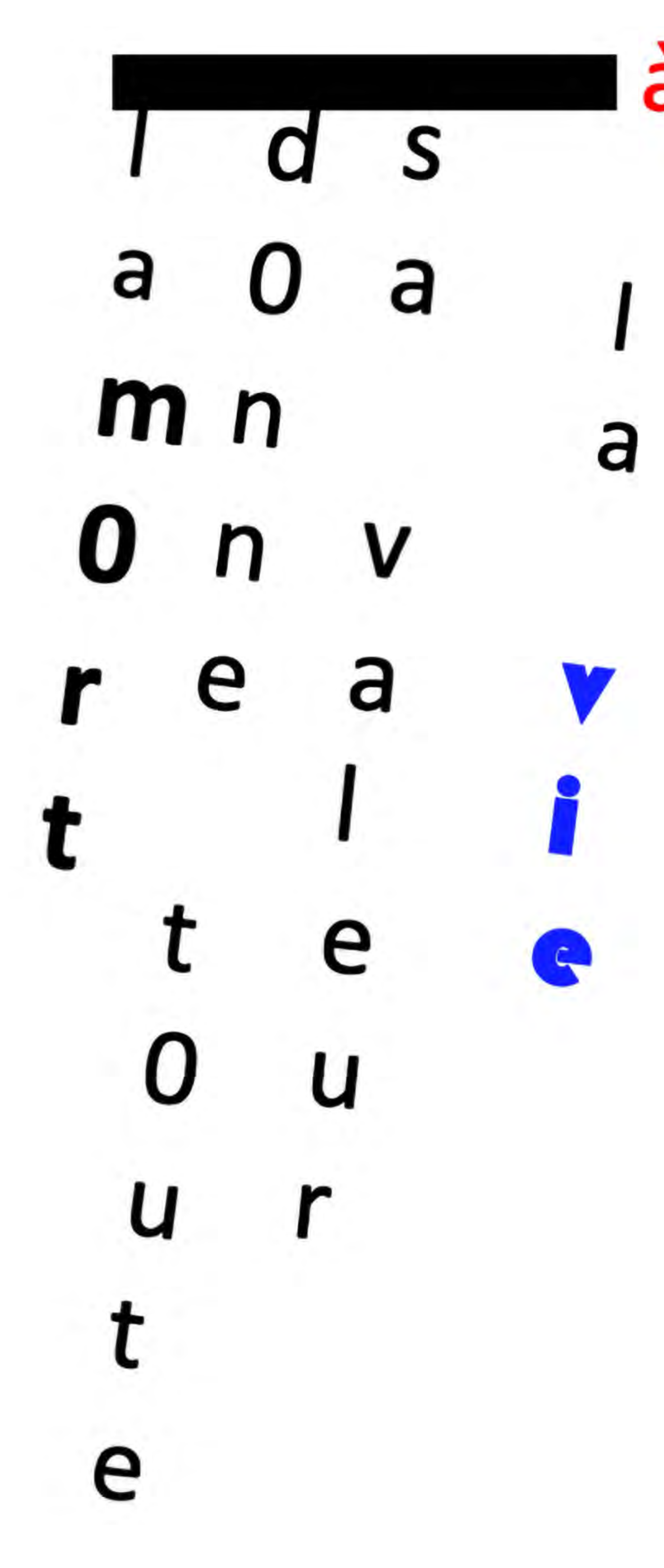
Chacun cultive ses différences d'enracinement culturel. C'est une nécessité biologique autant qu'une richesse pour l'humanité. Mais désormais, nous vivons, tous et chacun de nous, avec ces deux pôles de notre conscience : le local et le mondial, aussi importants l'un que l'autre. Conscience et sensibilité vont de pair. Cela signifie que nous assumons simultanément, dans une conscience élargie les inquiétudes et les projets, les souffrances et les bonheurs, tantôt complémentaires, tantôt contradictoires, de ces deux pôles. Cette conscience *« glocale »*, comme on la nomme, crée de nouvelles émotions, peurs et désirs, des sentiments d'indignation et de

solidarité, qui nous font réagir en temps réel aux informations que nous recevons, comparons, évaluons et retransmettons sur les réseaux sociaux : une nouvelle image du monde, une toute nouvelle sensibilité planétaire. Nous avons pris conscience tant de la fragilité de la planète et de l'humanité à laquelle nous appartenons, que de notre responsabilité individuelle et surtout collective, pour prévenir les catastrophes de plus en plus graves qui nous menacent dans une interconnexion planétaire à laquelle nous ne pouvons plus échapper. Les slogans des grandes causes et des indignations, #EthicsMatter, #Ecologie, #GreenEconomy, #Justice, #BlackLivesMatter, #SilenceisViolence, #meToo, se multiplient sur les réseaux sociaux qui identifient les principales tendances d'actualité de cette nouvelle conscience planétaire.

Nous parlons d'une découverte aussi importante historiquement que le fut celle de la nouvelle sensibilité à la nature des peintres impressionnistes face au néo-classicisme bitumé des ateliers, mais cette fois sociale et globale, qu'il faut instituer et concilier avec les urgences climatique, sanitaire, économique, en apparence contradictoires, mais qui en constitue aussi la clé. C'est cette nouvelle sensibilité planétaire, essentiellement éthique, que nous tendons à partager et qui appelle notre engagement d'artiste. Ce sont ces nouveaux enjeux que souligne mon *Manifeste pour un art actuel*. Tous relèvent du respect des droits universels de l'homme, constamment bafoués. C'est ce que j'appelle l'éthique planétaire. Elle est connue, elle a été écrite et déclarée maintes fois. Elle n'est ni religieuse, ni individuelle, ni sentimentale, mais collective, universelle et objective à minima, ce qui n'empêche pas qu'elle soit constamment transgressée.

Tous les enjeux majeurs et urgents de notre *« conscience augmentée »* relèvent de ces droits universels de l'homme, que ce soit l'égalité des hommes et des femmes, la lutte contre les racismes de tout genre (misogynie, couleur de peau, sexe, diversité des orientations sexuelles, flux migratoires), contre le terrorisme, contre les injustices, exploitations et violences sociales, sexuelles ; que ce soit l'urgence climatique, le développement universel de l'éducation, la lutte contre les paradis fiscaux et les évasions fiscales, contre le narcotrafic et le blanchiment d'argent, pour la taxation des spéculations monétaires et financières : la liste serait interminable. Ce sont les valeurs humanistes que nous devons partager à l'échelle planétaire, pour lesquelles nous devons lutter dans le respect de nos diversités culturelles, mais sans jamais déroger aux droits universels et fondamentaux de l'homme, qui ont toujours préséance sur les particularismes religieux et culturels. C'est donc le sens planétaire – récit et direction – qui devrait nous réunir dans la suite de notre aventure humaine, désormais collective, selon ce que j'ai appelé un hyperhumanisme éthique et solidaire. Bien sûr cette direction apparaît aujourd'hui utopique, le chemin sera chaotique, mais du moins la direction à prendre est claire. Bien sûr, l'hyperhumanisme se présente comme un mythe. Mais au moins il ne saurait être toxique comme notre « normalité » actuelle. Il n'est ni une hallucination, ni une mystification, encore moins un mirage : seulement une orientation.

Bien sûr, nous verrons continuer les scandales, mais nous en serons planétairement de plus en plus informés, de plus en plus conscients, et de plus en plus nombreux à nous en indigner. Nous verrons occasionnellement émerger de nouveaux tyrans, se multiplier des violences *« ordinaires »*, mais aussi se lever des figures héroïques de cette sensibilité nouvelle. Bien sûr, l'art, les artistes qui évoqueront cette nouvelle sensibilité, qui l'exploreront, qui la célébreront, la questionneront, la débattront, n'auront pas plus d'influence immédiate que n'en eurent dans un premier temps les impressionnistes, lorsqu'ils proposèrent une nouvelle vision de la nature, les surréalistes lorsqu'ils explorèrent le monde onirique, les cubistes ou Duchamp. Ils ne changeront pas le monde mardi ou mercredi. Mais à long terme, en profondeur, ils contribueront très réellement au renforcement et au partage de cette sensibilité éthique planétaire qui, seule, pourra changer le monde scandaleux dont nous devons aujourd'hui encore nous accommoder à contrecœur. Les réformes et les progrès majeurs, ceux qui exigent tous nos efforts, ne se feront pas du jour au lendemain, ni spectaculairement, comme la prise de la Bastille, la chute du Mur de Berlin ou du Wall Trade Center de New York, qui marquent des dates de l'histoire. Mais ils relèvent de courants profonds et puissants de la cons-



La pluie, tweet art, 2021.

cience des hommes, désormais planétaire. Et c'est dans ce temps lent mais irréversible, partagé malgré les chaos, malgré les défaites de l'esprit et du cœur, que s'inscrivent à nos yeux les nouvelles tendances de la création culturelle et de l'art actuel.

Les artistes qui se tournent aujourd'hui vers ces enjeux philosophiques et éthiques ne seront pas célébrés sur le marché spéculatif mondial de l'art. Ils ne seront pas les plus immédiatement populaires dans les musées et sur les réseaux sociaux. Ils resteront peut-être même des inconnus. Ils ne changeront pas aujourd'hui l'Histoire de l'art, mais contribueront à changer demain l'histoire de l'humanité. C'est dans le respect de nos diversités - une conquête en cours - que nous voyons émerger cette nouvelle conscience éthique et sensibilité planétaire - en soi une révolution anthropologique -, qui va nous permettre de diverger. La nature a beaucoup changé au cours des millénaires : animiste, polythéiste, exploitable, romantique, esthétique, puissante ou soumise, et aujourd'hui fragile, numérique, politique et planétaire. L'image du monde aussi : magique, religieuse, physique et aujourd'hui numérique. L'art aussi. Et la priorité philosophique et éthique, donc écologique aussi, que nous devons lui reconnaître, prend désormais une résonance planétaire. Et plus que jamais, alors qu'il tournait en rond dans le « *n'importe quoi est art* » ou sous la chape du « *Market Art* », il prend soudainement vocation à changer le monde, dans le détail, l'ironie, la poésie, la critique pointue, dans l'alternative, le décalage ou la dérive, ou dans le rêve, l'utopie et l'engagement explicite et global.

La singularité d'une campagne planétaire pour un art philosophique et éthique

L'idée de mondialisation associée à l'idéologie néolibérale est en pleine crise et face à tous les effets locaux de cette crise elle-même, nous croyons nous réveiller et devoir prôner un retour à des gouvernances locales indépendantes. Mais nous savons bien que ces recentrements sont largement illusoires, notamment par rapport aux urgences climatiques, aux exigences de santé publique, au soutien que nous devons donner aux pays pauvres, aux flux migratoires. Ce n'est pas parce que la crise est mondiale que l'idée de notre solidarité planétaire biologique et humaine doit être combattue. C'est au contraire parce que nous traversons cette crise qu'il nous faut repenser notre gouvernance planétaire et développer nos solidarités dans un meilleur équilibre, plus efficace, plus réel.

En lançant, de mon petit chalet périphérique dans la forêt boréale du Québec, un manifeste pour un art actuel face à la crise mondiale, j'en appelle à la nécessité nouvelle et désormais planétaire d'un art qui exerce sa fonction sociale de questionnement philosophiques de nos valeurs dans la diversité de nos cultures. Cette publication porte surtout sur les arts visuels, car ils sont essentiellement iconiques, emblématiques de nos images du monde comme nous en constatons la tradition puissante dans l'art religieux, dont ils ont hérité. Nous leur prêtons pour cette raison une attention spirituelle, nous gardons l'habitude d'y déchiffrer notre rapport au monde ; mais elle pourrait être élargie à la musique et à la danse, à la littérature et au théâtre, à l'architecture et à l'urbanisme, bien sûr selon des problématiques de création différentes.

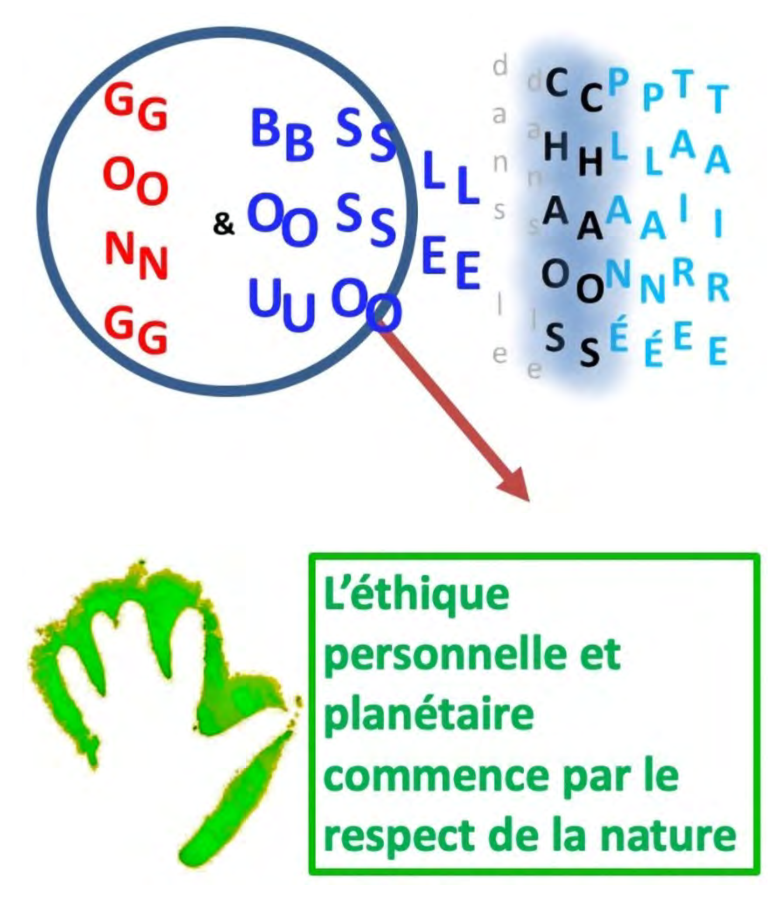
Cette pandémie nous a révélé une crise mondiale beaucoup plus grave que la Covid 19 elle-même, qui a sonné comme un coup de gong, nous donnant à tous l'alarme que même les plus sourds sont contraints d'entendre, reprise en écho par les oies du Capitole face à l'assaut des barbares. Et dans ce chaos planétaire, nous n'avons pas de meilleure boussole que l'éthique planétaire.

Jadis, il y avait autant de consciences du monde que de sociétés et de cultures. Mais aujourd'hui on peut affirmer qu'il existe, englobant et respectant la diversité de toutes ces cultures et de toutes ces consciences planétaires, une *« conscience augmentée »*, planétaire en temps réel. Elle est certes encore émergeante et minoritaire, mais déjà partagée universellement dans ses valeurs fondamentales hyperhumanistes. J'insiste sur la priorité désormais éthique de l'art pour explorer, exposer, changer notre rapport au monde, dans la riche diversité de nos images du monde.

Un collectif planétaire

Dès 1971, dans mes échanges de mail art et de tampons caoutchouc avec des artistes d'Amérique latine et du Nord, d'Europe de l'Est et occidentale, du Japon, j'ai pris conscience de l'importance artistique et politique des réseaux d'artistes et d'intellectuels[23]. Et cette conscience planétaire n'a cessé de se développer depuis, sur les cinq continents, comme en témoignent les textes ici rassemblés de Clemente Padin, Chuck Welch, Hans Braumüller, Ruggero Maggi (*United In Mail Art*), grâce aux échanges de mail art, de poésie visuelle, puis de leur migration sur l'internet. C'est certainement là qu'il faut chercher l'émergence de cette conscience artistique partagée à l'échelle de la planète que je célèbre. Puis, j'ai très souvent dans ma pratique artistique constitué des collectifs pour donner force à des idées et réunir les énergies et les créativités nécessaires à des projets ambitieux, et cela dans divers lieux et temps de ma vie, à Paris, avec les étudiants de l'École des beaux-arts pour mon intervention signalétique *ART - Avez-vous quelque chose à déclarer ?*, puis pour fonder des collectif d'art sociologique, à Perpignan, Angoulême, Montauban, Guebwiller, Venise, Neuenkirchen, Lyon, Kassel, Mexico, Krautscheid-Seifen et Stadt Blankenberg, Winnekendonk, Hanovre, Chicoutimi, Montréal, Ottawa, Sao Paolo, etc. Aujourd'hui, s'impose donc une cons-

[23] Hervé Fischer, *Art et communication marginale, tampons d'artistes*, Balland, Paris, 1974.



Tweet art, 2020.

cience planétaire partagée. Et l’art sociologique, lorsqu’il questionne la société, interroge nécessairement aussi la philosophie, les mythes et l’éthique.

Les convergences manifestes d’analyses critiques, démystificatrices de l’évolution actuelle de la mondialisation et du techno-capitalisme, des pratiques artistiques, des soumissions institutionnelles qu’il induit, ainsi que de la dérive cynique et toxique du marché mondial de l’art, tout autant que les timides espoirs alternatifs qui émergent des textes des personnalités réunies dans ce livre, issues des cinq continents, nous permettent de croire en un consensus planétaire pour repenser et proposer de nouvelles valeurs à l’évolution de l’art. Je dis bien l’évolution et non l’Histoire. Et j’insiste sur la pluralité de ces évolutions et des histoires à venir. Mais elles ont manifestement en commun et nous espérons qu’elles partageront de plus en plus activement, dans leur diversité de contextes et d’expressions, les nouveaux enjeux philosophiques et éthiques que nous imposent tout à la fois la « *normalité* » saturée, lassante et désespérante de l’actualité mondiale, tout autant que l’émergence d’une « *conscience augmentée* », planétaire et en temps réel permettant d’espérer une divergence hyperhumaniste. Une philosophie et une éthique en action avec la puissance de l’art pour changer le monde.

L’intime voyance humaine : les étoiles dans la poche

Orazio Maria Valastro

magma@analisiqualitativa.com

Sociologue mythanalyste, chercheur indépendant, formateur et consultant en autobiographie, spécialisé dans l’imaginaire de l’écriture autobiographique, il est né à Catane en 1962, où il réside actuellement, après avoir vécu en France pendant plusieurs années. Il a étudié la sociologie en France, a obtenu son diplôme de maîtrise à la Sorbonne, à l’Université Paris Descartes, et son doctorat de recherche à l’Université Paul Valéry. Il s’est perfectionné en Théorie et analyse qualitative dans la recherche sociale, à l’Université La Sapienza de Rome. Il a fondé et dirige en qualité de directeur scientifique M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales, et les Cahiers de M@GM@ édités par Aracne de Rome. Dirige les Ateliers de l’Imaginaire Autobiographique de l’Organisation de Volontariat Les Étoiles dans la poche, et il a crée Thrinakìa, le prix international d’écritures autobiographiques, biographiques et poétiques, dédiées à la Sicile, et les Archives de la mémoire et de l’imaginaire sicilien, participant au réseau européen d’archives autobiographiques (European Ego-Documents Archives and Collections Network). Aux Ateliers de l’imaginaire autobiographique, le projet d’animation sociale et culturelle créé et dirigé par le sociologue Orazio Maria Valastro, a été remis le prestigieux prix international Chimère d’Argent 2019. Affilié à la Société Internationale de Mythanalyse (Montréal, Québec-Canada), ses recherches portent principalement sur la pratique contemporaine de l’écriture autobiographique, sur l’imaginaire dans l’écriture de soi, et l’imaginaire de la mémoire collective et des patrimoines culturels immatériels, étudiés comme expression privilégiée pour comprendre les relations humaines et la société.



Daniele Bisicchia, *Ateliers de l’imaginaire autobiographique,* 2012. Atelier expérientiel : imaginer pour comprendre le monde. L’expérience de l’errance dans la créativité autobiographique : en collaboration avec le Lycée artistique d’État Emilio Greco de Catania.

Abstract *« Les étoiles dans la poche »* : raconter l’expérience de cette association de volontariat autobiographique, c’est restituer une recherche transformatrice, personnelle et collective sous le signe fabulatoire d’un récit de vie qui nous parle d’étoiles prises dans le ciel pour les partager avec les autres dans des moments paisibles. Ce récit a donné naissance à une pratique d’écriture où l’existence devient une pensée sur la vie, génératrice de solidarité fondée sur l’amour et la reconnaissance mutuelle de soi et de l’autre. L’écriture autobiographique invite à la fabulation mythique : elle sollicite une intuition intime, elle ouvre les yeux à un autre regard capable de voir au-delà de notre conscience ordinaire de la vie quotidienne. Elle permet de se reconnaître et de se retrouver soi-même dans les confluences réciproques de l’existence.

Évocations

« La créativité est nécessaire

au sein d’une recherche énervante

aucun moment se ressemble

au rétrécissement de notre temps

et ils s'étendent presque comme par magie

les souvenirs d'instants saisissants

dévisager un dialogue ininterrompu

assiège incessamment l'esprit

explorant méandres errants

recelant vanités froissées

l'horloge tourne et vacille

l'âme devient inquiétante

quand la vie est peinte

pour la peser avec l'existence ».

Maria Gemma Bonanno[1]

L'esthétique de l'écriture du corps autobiographique

« La perception d'être vivante ne s'est pas révélée soudainement mais par petites entailles ; ce sont des souvenirs, des sensations, des phrases, des odeurs, des couleurs, ensemble ils ne construisent pas un environnement, un visage, mais plutôt une sensation et c'est celle du malaise, du besoin refusé, du vide infranchissable » (Donata Musumeci)[2].

« Les étoiles dans la poche »[3] : raconter l'expérience de cette association de volontariat autobiographique[4], c'est restituer une recherche transformatrice, personnelle et collective sous le signe fabulatoire d'un récit de vie qui nous parle d'étoiles prises dans le ciel pour les partager avec les autres dans des moments paisibles. Ce récit a donné naissance à une pratique d'écriture où l'existence devient une pensée sur la vie, génératrice de solidarité fondée sur l'amour et la reconnaissance mutuelle de soi et de l'autre.

« J'ai lu Antonino avec les yeux du cœur, ceux qui sont allergiques aux banalités, à la superficialité sans âme, qui pour vivre sont condamnés à n'apprendre que des morsures vivantes de la vérité. J'ai lu Antonino en marchant en lui et souvent en trébuchant sur mes propres trébuchements, mes propres sauts périlleux, avec cette même mémoire angoissante de la force des brutes et de la fatigue de la vie. J'ai lu Antonino en me souvenant de tous mes voyages à vide, et de ces éternelles salutations de spectateur soupirant lors des départs des autres, implorant des saints sans paradis de transformer la vie. J'ai lu, respiré, mangé, bu Antonino, et mon estomac a protesté contre les coups de poing, espérant les caresses qui m'apporteraient le repos d'une bonne santé, discrète, mais au moins supportable. J'ai lu Antonino et l'émotion qui a saisi ma poitrine m'imposait

[1] *Évocations : poème dédié à mon fils Orazio Maria Valastro*, publié en langue italienne dans l'anthologie poétique « Le lézard dédie » (*Il ramarro dedica : antologia poetica 2016-2018*, préface : Joan Josep Barceló i Bauçà, *postface :* Orazio Maria Valastro, Milano, Lampi di Stampa, 2018).

[2] Donata Musumeci, « Toutes les princesses sont des petites filles » (Tutte le principesse sono delle bambine), pp. 58-72, *Thrinakìa*, Antologia della 4a edizione del premio internazionale di scritture autobiografiche, biografiche e poetiche, dedicate alla Sicilia, Patti (ME), Edizioni Kimerik, 2021.

[3] Le titre du récit autobiographique qui a donné son nom à l'organisation est tiré de l'autobiographie d'Antonino Maria Santi Valastro, *« Traverser la simplicité »* (*Attraversando la semplicità*), publiée en 2007, Catania, *Les étoiles dans la poche* (Isbn 88-902163-3-6).

[4] *Les étoiles dans la poche* (Le Stelle in Tasca ODV) : organisation de bénévoles inscrite au registre général du volontariat de la région Sicile à la section éducative et socioculturelle. Les ateliers de l'imaginaire autobiographique, le projet d'animation sociale et culturelle de l'organisation, est dirigé par le sociologue Orazio Maria Valastro depuis 2005.

l'urgence de pleurer. Avec les muscles de la survie, j'ai farfouillé dans l'affection et ressenti le désir absolu d'un câlin. J'ai arrêté de lire Antonino et j'ai fermé les yeux dans mes yeux. Et dans l'obscurité, là où la résilience gravite, j'ai éprouvé le plaisir de l'embrasser. Je te veux tellement de bien, Antonino » (Pino Roveredo, Prix Campiello, 2005)[5].

Ces étoiles scintillantes dans l'obscurité de la nuit depuis les lieux désertiques de la souffrance et de la solitude, depuis les moments sombres de nos existences, pourrai-je me confier à elles lorsque j'écris en quête d'amour de moi-même, des autres et de la vie ? Il appartient à chacun d'en juger. De se demander si la recherche intime de soi-même et du monde est légitime face à l'impondérabilité de la vie, et si ces écritures autobiographiques à la lumière des étoiles, ce patrimoine immatériel d'histoires inconnues à partager au sein d'une archive vivante[6], ne sont pas génératrices d'une nouvelle compréhension du monde et de l'humanité.

Il faut toutefois, pour réconcilier ces représentations du monde individuelles, créatives, poétiques, émotionnelles et spirituelles, entretenir une certaine résistance face à la rigidité des savoirs et des pratiques sociales établis, peu enclins à laisser émerger la conscience méditative de ceux qui découvrent dans l'écriture autobiographique un nouveau rapport au sensible, une nouvelle présence poétique au monde. Chacune, chacun est une personne singulière qui va découvrir son corps autobiographique dans l'expérience esthétique de l'écriture, en résonance affective et cognitive de son intimité avec le monde. Le corps autobiographique[7] à travers l'écriture et la peinture accède à la vie pour la peser à l'aune de sa propre existence.

Les récits de vie sont des œuvres d'écritures inconciliables avec le monde tel qu'il va ; au mieux des insertions instables dans l'existence quotidienne collective. Il est difficile mais précieux de partager des identités narratives en quête de solutions vitales. C'est en configurant l'histoire de soi comme un corps autobiographique, en formes narratives organisant la fabulation de notre relation au monde, qu'il est possible d'accéder à une compréhension précognitive et préconsciente de l'existence pour la réenchanter moyennant la richesse de significations engendrée par la nature dynamique de la mise en récit d'une histoire de vie racontée sous forme de texte. Écrire sa vie, c'est devenir le héros d'une quête existentielle qui permette l'accomplissement et la reconnaissance de son identité, malgré les obstacles ou les chemins de traverse, avec le désir de demeurer identique à soi-même tout en accueillant les mutations de la vie.

La sincérité du biographe de sa vie, toujours infidèle à sa propre histoire, n'atteindra jamais l'authenticité de son existence. La vie et l'écriture, *bios* et *graphein*, la narration de l'existence d'une personne et de son monde, nous engagent sur un chemin hasardeux, où il est difficile pour chacun d'établir une cohérence entre son expérience vécue et sa compréhension du monde. Les héros des écritures autobiographiques ne refont pas le voyage de leur vie sur leurs mêmes pas. La blancheur des pages les appelle à la rédemption et à une renaissance face aux obstacles et aux difficultés de la vie qu'ils se remémorent. Elle invite chacun, ne serait-ce que timidement, à transcender

---

[5] Note rédigée par l'écrivain italien Pino Roveredo après la lecture de l'autobiographie d'Antonino Maria Santi Valastro.

[6] Les *Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien* ont la vocation de devenir une archive vivante, cœur palpitant du patrimoine culturel et immatériel de l'organisation de volontariat *Les étoiles dans la poche*, associée au réseau européen d'archives autobiographiques de l'EDAC - European Ego-Documents Archives and Collections Network. La liste des auteurs qui ont fait don de leurs œuvres aux *Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien* est consultable au lien suivant www.youtube.com/c/LestelleintascaOrg/.

[7] Orazio Maria Valastro, « L'art du corps autobiographique : mythanalyse du souffle sensible de l'écriture de soi », in Hervé Fischer, *Art versus Société : soumission ou divergence ?*, M@GM@ Revue internationale en sciences humaines et sociales, vol. 18, n. 2. 2002 (Osservatorio Processi Comunicativi - Associazione Culturale Scientifica, Catania) : www.analisiqualitativa.com.

subjectivement son expérience quotidienne pour embrasser un nouveau désir éthique du vivre ensemble.

La fabulation de leur rapport à soi révèle une humanité déchirée entre proximité et distance de soi-même et du monde, entre culture matérielle incontournable d'insertion économique et culture spirituelle de la vie émotionnelle et intellectuelle. La dimension esthétique de leur narration transforme ces figures humaines en héros de leur propre écriture. C'est dans la tension entre eux-mêmes et le monde tel qu'il va qu'apparaît la possibilité d'une nouvelle poésie du monde.

La voie éthique de l'écriture relève de l'héroïsme du corps autobiographique : *« Grand-père, que dois-je faire pour ne pas mourir ? Lui, m'embrassant, me dit : tu meurs quand tu arrêtes de respirer. Toi, tu respires fort, Ninì, ainsi tu ne meurs pas ». « Antonio, cet homme doux, courageux et libre, de cette liberté qui vit d'amour et de pureté. Tic-tac …* » (Antonino Giordano)[8].

La divergence poétique du corps autobiographique engendre une conscience créative, qui aide la vie à se faire comprendre et aimer.

C'est le premier pas intimiste sur la voie d'un art mythanalytique : *« notre imaginaire vital imprime sur notre rêve d'une vie autre, future, une image lumineuse à la mesure des ombres de notre passé* » (Hervé Fischer)[9]. Le corps autobiographique à l'œuvre nous fait découvrir l'incomplétude d'une humanité, contradictoire, incohérente, confrontée à son plus grand échec : l'auto-centrage égoïque auquel la société nous soumet bloque notre conscience des modèles héroïques du sacrifice et de la rédemption. Ces corps autobiographiques émergeant de l'écriture représentent des œuvres d'art, à la fois humaines et cosmiques. Elles créent un lien existentiel et symbolique avec soi-même, les autres et le monde.

Le deuxième pas intimiste de cet art mythanalytique relève de l'héroïsme du corps autobiographique. Il exige un courage sans conquêtes ni victoires, mais qui trace un chemin poétique jusqu'aux rivages inexplorés de la vie, ceux d'une éthique de la rencontre et de l'écoute sensible, de la réciprocité et de la solidarité.

C'est de la divergence entre les conditions historiques de l'indépendance des individus au sein de leur communauté, et les conditions alternatives d'une pleine réalisation de la personne, que naît l'appel au renouveau de l'expérience individuelle que nous ressentons dans le désir de renaître sous une nouvelle forme. Et de ce foisonnement créatif de multiples renaissances possibles, qui demeurent encore informes, jamais complètement achevées, souvent même à peine esquissées, émergent les interrogations de la vie individuelle et collective que nous avons explorée. L'observation mythanalytique du corps autobiographique, auquel l'écriture tente de donner forme littéraire ou picturale, telle les images reproduites dans ce texte, invite à déchiffrer ce qui s'esquisse dans sa pure mutabilité, dans les blessures non résolues ni cicatrisées, en vue des joies de la vie dans la sérénité de la beauté.

L'art mythanalytique n'est pas une psychanalyse des images en quête de leur pathologie ou de leur léger effet de *« narcose inoffensive par rapport à la dure réalité de la vie »*, comme Freud décrivait l'art. À chacun(e) la liberté de découvrir dans ces illustrations des Ateliers de l'imaginaire autobiographique les portes qu'ont rencontrées leurs auteur (e)s et qu'ils ont su ouvrir pour découvrir une nouvelle présence poétique de leur vie dans le monde. À chacun(e) d'ajuster sa longue vue pour regarder dans le ciel les étoiles scintillantes qu'il ne voyait plus dans sa poche, de redécouvrir

[8] Antonino Giordano, « Ballarò », pp. 187-193, *Thrinakìa*, Antologia della 4a edizione del premio internazionale di scritture autobiografiche, biografiche e poetiche, dedicate alla Sicilia, Patti (ME), Edizioni Kimerik, 2021.

[9] Hervé Fischer, Préface, « L'art mythanalytique », pp. 27-37, in Orazio Maria Valastro, *Poetiche contemporanee del dissenso : immaginari del corpo autobiografico*, Roma, Aracne Editrice (in corso di pubblicazione), 2021.

les reflets intimes de ces étoiles devenues trop lointaines et qui réilluminent leurs visages, d’imaginer la métamorphose en papillon de leur corps autobiographique libéré du cocon dans lequel il avait clôt le monde, d’applaudir aux joyeux sauts des dauphins qui surgissent de la mer devant nos yeux quand le soleil s’y couche pour resurgir demain, de percevoir les senteurs oubliées des terroirs de nos naissances et de renaître dans nos corps autobiographiques enivrés.

Les narrations sensibles du corps autobiographique libèrent dans le mouvement de l’écriture une poésie de l’existence qui surprend le sentiment de notre identité dans sa balance avec l’altérité. Notre présence au monde s’étaye ainsi dans l’espace et le temps propices de l’écriture qui nous distancie des choses du monde. Les événements que nous revivons, que nous transfigurons dans un corps autobiographique, font de la vie une œuvre d’art, une épiphanie de l’existence. La conscience intentionnelle est en suspens. Nous découvrons la possibilité d’une expérience d’autoréflexion sensible et de régénération, qui ouvre la voie à une co-émergence de soi au monde.

Quelque chose d’extraordinaire émerge de la conscience habituelle de l’espace et du temps vécus : l’intuition d’une nouvelle présence à soi et au monde. L’écriture autobiographique ne nous situe pas dans l’entre-deux de la vie et de son histoire, comme les personnages que décrivent les romanciers de la modernité ou les héros homériques lorsqu’ils laissent derrière eux les vicissitudes de la vie, ou les fictions de pure imagination. De la difficulté d’écrire la singularité de sa vie, du désenchantement de son récit peut naître la douleur ou l’enchantement qui nous met en résonance avec les souffrances ou les vertus du vivre ensemble de l’humanité.

L’écriture autobiographique se développe en scénarios paralysants ou régénérateurs. Elle nous oblige à choisir entre les métaphores d’une immobilité existentielle et celles d’une renaissance qui engendre images et mutations. Elle se referme sur l’égoïsme mental ou s’ouvre à l’esthétique de la vie. Elle exige une exploration existentielle des angoisses et des merveilles de la vie.

En quête de ce chemin génératif de l’écriture, je lis : *«Ma chance est d’avoir beaucoup d’amour autour de moi et le don de l’écriture. Je voulais vous dire que le serpent est en train de changer de peau »* (Lorenza Di Pasquale)[10].

L’écriture de cette nouvelle présence au monde n’est pas seulement un effet d’esthétique. Elle s’incarne dans un corps autobiographique qui sollicite la conscience au-delà de l’expérience quotidienne. Nos vies sont suspendues et se questionnent. C’est ce que j’ai appris dans les Ateliers de l’imaginaire autobiographique. Et je sais maintenant que cette recherche intime doit se poursuivre bien au-delà d’un regard théorique examinant de manière abstraite la réalité existentielle.

Dans cet état d’urgence réitérée où nous vivons, confrontés à une épidémie affolante et aux ambiguïtés du récit médiatique qui l’accompagne, nous sommes contraints de redéfinir les rythmes de la vie quotidienne, individuelle et collective. Désorientés par l’urgence sanitaire nous sommes confrontés à un deuxième virus, celui d’une épidémie informatique, un nouveau type d’infodémie sociale génératrice de peurs indistinctes. Nous découvrons la précarité vitale de la condition humaine.

Les expériences que nous vivons révèlent toutes nos fragilités. Lorsque nous pensons aux femmes et aux hommes d’aujourd’hui saisis par l’inquiétude de notre condition humaine, nous redécouvrons la signification dramatique des récits mythiques où des divinités avaient le pouvoir lors d’événements extrêmes de se métamorphoser eux et les humains, de changer de corps et de renaître. Cet héritage poétique d’une humanité familière avec ses mythes et ses mystères ancestraux nous invite à comprendre les transmutations et les métamorphoses que génère l’écriture autobiographique. C’est dans cette voie intime qu’émerge la préscience de ce qui n’est pas encore présent à la cons-

[10] Lorenza Di Pasquale, « Comme des serpents » (Come i serpenti), Atelier d’écriture autobiographique, Édition 2016, Catania, Les étoiles dans la poche.

cience, de ce qui donnera un tout nouveau sens à la vie. Le monde des poètes et des voyants archaïques nous a été symboliquement révélé dans leur aveuglement, lorsque les yeux se tournent vers un monde encore invisible, au-delà de l'expérience immédiate. La clairvoyance humaine intime, suspendue au chaos du temps que nous vivons, nous pousse à être créativement plus présents à nous-mêmes dans l'espace esthétique de l'écriture, à être poétiquement dissidents, à troquer notre fragilité humaine contre une éthique humaine.

C'est *« la bataille entre l'hybris, la violence inhumaine (égoïque) et le respect éthique »*, nous suggère Hervé Fischer, nous invitant ainsi à découvrir une poétique humaine qui apaisera nos incertitudes et nos fragilités émotionnelles et sociales dans la compréhension et l'amour de soi-même. Le don de présence que nous nous faisons à nous-mêmes et aux autres, demeure une fabulation, mais qui est capable de nous conduire sur le chemin affectif de la conscience jusqu'à la voix du cœur.

L'écriture autobiographique invite à la fabulation mythique : elle sollicite une intuition intime, elle ouvre les yeux à un autre regard capable de voir au-delà de notre conscience ordinaire de la vie quotidienne. Elle permet de se reconnaître et de se retrouver soi-même dans les confluences réciproques de l'existence.

Annexes : les Ateliers de l'imaginaire autobiographique

« Les étoiles dans la poche » (Le Stelle in Tasca ODV)

Organisation de bénévoles inscrite au registre général du volontariat de la région Sicile à la section éducative et socioculturelle.

Les Ateliers de l'imaginaire autobiographique « sont un espace où vous allez faire ressortir toutes les histoires que vous avez ? … Non, ce n'est pas de la psychothérapie. C'est un lieu où vous êtes tous proches les uns des autres, vous donnant force l'un l'autre ? … un groupe d'entraide ? Non. C'est un endroit où les choses lointaines semblent plus proches ? … Non, nous ne sommes pas chez l'ophtalmologiste. C'est un endroit où il y a un professeur qui vous apprend une nouvelle grammaire ? ... Nous ne sommes pas à l'école, non ! C'est un endroit où on joue, même où on colore et on plaisante, et parfois, où on mange aussi des gâteaux ? … Non. Nous ne sommes même pas dans un jardin d'enfants. C'est un endroit où les personnes vont revivre… il ne s'agit pas de séances de spiritisme, vraiment. C'est un endroit où l'on parle une autre langue ? … Non, ce n'est pas un pays étranger ! C'est un endroit où l'on se déshabille ? ... Non, nous ne sommes pas à la mer. C'est un endroit… où j'aimerais demeurer. » (Rossella Jannello, écrivaine autobiographe, *Les étoiles dans la poche*, 2013).

Les Ateliers d'écriture (éditions annuelles en présence et à distance)

L'écriture autobiographique : raconter et écrire sa propre histoire, se trouver et se reconnaître pour aider la vie à se faire comprendre.

Chercheurs de mémoires : atelier pour le recueil d'histoires de vie, récits et souvenirs oraux et écrits d'une personne ou d'un groupe familial.

L'imaginaire dans l'écriture de soi : atelier d'écriture et d'exploration d'une pédagogie de la mémoire et de l'imaginaire.

Les ateliers d'écoute sensible de soi et de l'autre

Nautilus : rencontres périodiques de lectures de textes autobiographiques en présence, dans les bibliothèques de la commune de Catania, et à distance.

Les ateliers de formation

Séminaires et colloques : partagés avec la communauté des écrivains autobiographes.

Formation annuelle au volontariat autobiographique : animation sociale et culturelle, écoute sensible de soi et des autres, éducation à l'imaginaire, méthodologies autobiographiques et biographiques, patrimoine culturel immatériel.

Les ateliers de Thrinakìa

Le prix international d'écritures autobiographiques, biographiques et poétiques, dédiées à la Sicile.

Les Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien

Le patrimoine culturel et immatériel de l'organisation de volontariat *Les étoiles dans la poche*.

Consultation du patrimoine immatériel : la liste des auteurs, la liste des titres, la recherche par auteur, la recherche par titre, la recherche libre sur l'ensemble des archives.

La chaîne YouTube des ateliers de l'imaginaire autobiographique

Accédez à toutes nos vidéos didactiques sur notre chaîne YouTube dédiée : www.youtube.com/c/LestelleintascaOrg/.

Les playlists

Les étoiles dans la poche : organisation de bénévoles inscrite au registre général du volontariat de la région Sicile à la section éducative et socioculturelle.

Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien : le patrimoine culturel immatériel des Ateliers de l'imaginaire autobiographique.

Thrinakìa : le prix international d'écritures autobiographiques, biographiques et poétiques, dédiées à la Sicile.

Mythanalyse de l'île : la surface de l'espace esthétique vit dans la profondeur de l'écriture.

Poétique insulaire : la poésie, le mythe et l'imaginaire dans la représentation de la vie humaine aux origines de l'insularité poétique.

Lectures autobiographiques en bibliothèque : avec la collaboration de la direction de la culture de la ville de Catania et de la Bibliothèque communale Vincenzo Bellini.

Formation annuelle volontariat autobiographique : une sélection d'invités par *Les étoiles dans la poche*.

ZoomDay : un espace de rencontre et dialogue.

Atelier expérientiel : imaginer pour comprendre le monde

L'expérience de l'errance dans la créativité autobiographique : en collaboration avec le Lycée artistique d'État Emilio Greco de Catania.



Fabrizio Bossari — Ian Dumitrescu

Ateliers de l'imaginaire autobiographique, 2012.



Carmela Rapisarda Maria Grazia Alecci

Ateliers de l'imaginaire autobiographique, 2012.

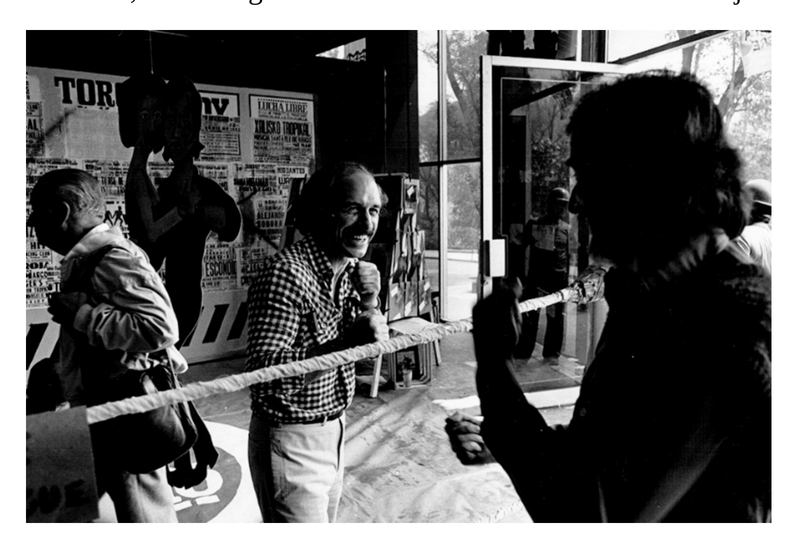
M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.3, 2020, ISSN 1721-9809

Les arts en période de transition : de nouvelles problématiques[1]

Néstor Garcia Canclini

magma@analisiqualitativa.com

Néstor García Canclini est professeur distingué de l'Universidad Autónoma Metropolitana au Mexique et chercheur émérite du Conseil national de recherche. Il est connu pour son essai : *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, (Mexico, 1990). Il a été professeur invité dans les universités d'Austin, Duke, New York, Stanford, Barcelone, Buenos Aires et Sao Paulo. Il a reçu la bourse Guggenheim et plusieurs prix internationaux, dont le *Book Award* de l'Association d'études latino-américaines pour le livre cultures hybrides. Ses œuvres ont été traduites en anglais, français, italien, portugais et coréen. En 2014, il a remporté le Prix national des sciences et des arts au Mexique. Il étudie actuellement la relation entre les stratégies créatives et les réseaux culturels des jeunes. Parmi ses livres les plus récents : une fiction : *False Tracks* (Sixth Floor) et un essai : *Citizens Replaced by Algorithms* (CALAS) qui peut être téléchargé gratuitement. Il étudie actuellement les relations entre l'anthropologie et l'esthétique, la lecture, les stratégies créatives et les réseaux culturels des jeunes.



Nestor Garcia Canclini et Hervé Fischer esquissent une « lucha libre » à l'entrée de l'exposition d'Hervé Fischer *La calle ¿Adónde llega?* au Museo de arte moderno de Mexico en 1983.

Abstract L'auteur présente les concepts d'*intermédiation* et d'*interculturalité* pour repenser les pratiques artistiques dans le contexte fluctuant que nous connaissons aujourd'hui du fait des processus technologiques, de la restructuration du marché et de la fusion d'entreprises culturelles de différents domaines. Il souligne en outre la fécondité de la recherche anthropologique qui permet de situer l'objet artistique et l'artiste dans leur contexte socio-économique et d'analyser les rapports institutionnels et sociaux entre les acteurs et les médiateurs. Il établit ainsi la nécessité de développer une théorie transdisciplinaire de la mondialisation socioculturelle qui, sur la base d'une discussion critique, nous permette de comprendre ses conditions matérielles et sociales d'existence, son langage artistique, ainsi que les contradictions qui surgissent entre les arts et les sociétés. Le texte analyse finalement le rôle des musées en tant que lieux d'échange où s'exposent les interactions sociales, les désaccords et les controverses, et examine le statut des arts comme moyen d'expérimenter de nouvelles formes d'organisation sociale et d'hybridation interculturelle.

Depuis un siècle, l'art est sorti de ses limites. Duchamp a envoyé un urinoir à la Foire de New York en 2014. Les productivistes russes, après la révolution de 1917, ont proclamé que la place des artistes était dans les usines. Nous sommes interpellés par l'insistance des artistes et des responsables culturels à quitter le musée, à intervenir dans les villes et les médias, à imaginer des banderoles, des installations et des performances pour apporter leur soutien aux manifestations politiques, aux mouvements ethniques, féministes ou de défense des droits de l'homme. Comment se fait-il que ces dernières années, le questionnement critique sur la nécessité de l'*intermédialité* et l'*interculturalité* des arts ait pris une nouvelle vigueur ?

[1] Traduit de l'espagnol par Hervé Fischer.

L'intérêt actuel pour cette condition post-autonome de l'art peut être attribué, me semble-t-il, à deux raisons. D'une part, notre insatisfaction à l'égard des œuvres qui cherchent à activer esthétiquement la transformation sociale mais qui se diluent dans des discours justificateurs des institutions, et le recours à des investisseurs ou des créateurs que la mode, le design et les tactiques distinctives des élites ont déçus. Et d'autre part, la perte d'autonomie de l'art que nous observons face à l'émergence des médias numériques et à une interculturalité grandissante.

Au milieu de ces incertitudes, nous avons de plus en plus de doutes sur ce qu'est l'art. Devrions-nous imaginer de nouveaux types d'objets, de musiques, de textes ? Qu'est-ce qui pourrait donc consister une nouvelle autonomie de l'art face à la coercition de la religion et des gouvernements, un nouveau mode d'expérimentation, de nouvelles stratégies d'intervention dans la ville, dans le travail de chacun, dans les médias et dans les réseaux numériques ?

Les questions clés ne sont plus celles que nous posions au siècle dernier. Comme nous n'avons pas de théorie ou de paradigme universellement reconnu du social, ni de théorie de l'art qui puisse englober la diversité des pratiques que nous qualifions d'artistiques, il ne nous reste plus que des questions. Et comme ce ne sont plus celles que nous avions l'habitude de nous poser, notre tâche commence par l'élaboration de nouvelles questions.

On dit, depuis le boom post-moderne, que n'ayant plus de théories ou de paradigmes globaux, nous ne disposons plus que d'une multiplicité de récits divers. Mais ces récits, qui ne peuvent constituer une connaissance cohérente, risquent de nous séparer de plus en plus socialement entre islamistes, fondamentalistes chrétiens ou athées ; et culturellement ils tendent à délégitimer aux yeux des jeunes entrepreneurs qui veulent être indépendants, les institutions bien établies telles que les musées ou les compagnies transnationales de médias, du fait que ce ne sont pas des récits universellement valables.

Mener notre recherche avec d'autres questions

Je vais donner brièvement trois exemples de recherches dans lesquelles nous avons pu progresser grâce à deux opérations que j'appelle *déontologiser* et *déquantifier* les questions. Ces deux concepts peuvent paraître ambitieux, mais je ne les utilise que parce que je ne peux pas en trouver de meilleurs.

a) La *déontologisation* des questions résulte du virage ethnographique de la recherche en art. Nous savons que depuis le milieu du XXe siècle, l'esthétique a perdu son pouvoir normatif en raison de la diversification des pratiques dites artistiques et de l'abandon de valeurs telles que la beauté. L'esthétique en tant que discipline a laissé place à une réflexion plus diffuse qui travaille sur les pratiques encore dites artistiques et en explore le désir ou *« la volonté de forme »* (Richard, 1998, 11). Cet attribut formel s'applique désormais à d'autres scènes : les lieux de travail et de consommation, la science et la technologie, l'organisation et la rénovation de l'espace urbain, les messages et contre-messages qui circulent dans les communications de masse.

Face au discrédit de l'esthétique en tant que discipline philosophique et des théories traditionnelles de l'art, une tentative a été faite pour réanalyser l'art en tant que discours d'un point de vue *sémiotique* et selon ce que nous nommons *études culturelles* et *visuelles*. Les apports de ces deux courants de pensée ont permis, à la suite de quelques recherches interdisciplinaires, une plus grande rigueur de l'étude des processus de signification : il s'agissait de déterminer la signification de l'art en déconstruisant ou en interprétant les façons dont il était nommé. Mais ce type de recherche à l'inconvénient de surestimer l'aspect textuel de l'art et de la littérature et de négliger les processus, les contextes et les pratiques socioculturels.

Ces dernières années, des auteurs tels qu'Anthony Downey, James Clifford et Hal Foster, ont opté plutôt pour une approche anthropologique des pratiques de l'art et de leurs contextes. Nous

observons même un *« tournant ethnographique »* dans l'étude de l'art et des démarches artistiques elles-mêmes. Face à la difficulté d'établir une théorie de l'art qu'on puisse généraliser, on opte pour une observation attentive de ce que font ceux qui disent faire de l'art, comment ils s'organisent, avec quelles opérations ils le valorisent et le différencient des autres activités. On peut alors en quelque sorte simplifier la question en abandonnant le point de vue ontologique et en passant à l'analyse des pratiques de ceux qui, dans différentes cultures, se disent artistes ou qui exposent des œuvres d'art, les vendent, les critiquent ou les reçoivent. Cela change la question : au lieu d'essayer de définir *qu'est-ce que l'art*, nous nous demandons *quand y-a-t-il de l'art* (Heinich, 2002).

On observe aussi que l'art est *sorti de son cadre* parce que les tentatives pour l'ordonner sous une normativité esthétique ou dans une théorie de l'autonomie des champs (Bourdieu) ou des mondes (Becker) ont été relativisées à mesure que les interactions et les mélanges multimédias de l'art avec d'autres pratiques sociales devenaient plus évidents. C'est sur les scènes multiculturelles et intermédiales que les recherches multidisciplinaires sur les musées, les villes, les médias et les réseaux sociaux peuvent nous montrer comment l'art émerge et se manifeste.

Ce tournant anthropologique de la recherche en art correspond au changement de posture d'auteurs qui, comme Bruno Latour, nient l'existence de *la société* comme entité compacte qui aurait une structure durable et stabilisée, mais la considèrent plutôt comme un ensemble de relations et de connexions. Au lieu de décrire de grands groupes - nations, classes - il s'agit dès lors de comprendre comment les acteurs se regroupent, selon quels processus ils forment des réseaux, puis les défont et les recomposent d'une autre manière, comment ils articulent diverses connexions pour atteindre leurs objectifs. Latour a redéfini le sens du social en proposant de repenser les regroupements scientifiques, artistiques ou politiques, les mouvements sociaux, la structuration et la déstructuration des espaces urbains comme des stratégies des acteurs dans des réseaux en mouvement constant. Cette nouvelle vision du social se manifeste de manière très évidente dans les études qui portent sur les jeunes qui parlent eux-mêmes de la flexibilité des approches formelles et informelles qu'ils adoptent pour obtenir du travail, en faisant appel tantôt aux institutions publiques, tantôt à des réseaux non légaux pour vendre et acheter vêtements, disques, vidéos dans les magasins de marques et cinémas, ou en se procurant des imitations qui semblent *« vraies »*, ou en les *« piratant »* (Reguillo, 2010 ; Hopenhayn, 2008).

b) Dans une recherche que nous avons menée sur les jeunes créateurs - artistes visuels, écrivains et éditeurs indépendants, musiciens, DJ et hackers à Mexico et à Madrid, nous avons tout d'abord été confrontés au problème de la définition de ce que nous entendons par jeunes. Il existe un débat général quant à déterminer le moment où la jeunesse commence et se termine : commence-t-elle à la fin de l'école primaire ou au moment où l'on prend son premier emploi ? La jeunesse se termine-t-elle quand on quitte le domicile parental ? Ou quand on a son premier enfant ? Dans les pays d'Amérique latine, on peut commencer à travailler à 8 ou 10 ans ; à l'inverse, certaines études européennes étendent la jeunesse jusqu'à 35 ans (ou plus) parce qu'elles prennent en compte les pourcentages de jeunes *« ayant un travail qui vivent chez leurs parents »*. (Moreno Mínguez, 2008, 38). Les enquêtes doivent homogénéiser ces diverses façons de compter ; elles incluent sous le nom de jeunes employés et chômeurs, des indigènes, des membres de gangs, des rockers, des punks et bien d'autres encore. En considération de ces différences, l'ethnographie est confrontée à des variables qui ne sont pas facilement quantifiables. C'est pourquoi, plutôt que de demander *qui* sont les jeunes, nous demandons *quand* il y-a-t-il des jeunes.

Les études sur la créativité des jeunes dans différents pays montrent la nécessité d'observer, dans le cadre d'un même processus, l'incertitude et l'aléatoire de la création (c'est-à-dire la question esthétique) en lien avec l'analyse de la précarité économique et de l'organisation des activités de création (économie et sociologie du travail créatif). La poétique des interventions et des perfor-

mances est mieux comprise si elle est liée à une socio-économie de l'hyper-flexibilité contractuelle et des micro-organisations qui regroupent des créateurs intermittents (Menger, 2009).

L'économie, la sociologie, l'anthropologie et l'esthétique doivent être associées dans ces études pour parvenir à un plus grand pouvoir explicatif. Cette ouverture transmédiale et transdisciplinaire est nécessaire non seulement pour comprendre les performances du courant dominant, des artistes qui exposent au MOMA, à la Tate et aux biennales, des galeries participant aux grandes foires, mais aussi pour comprendre les processus de production et de circulation des œuvres parmi les nouvelles générations. C'est ce que démontrent les études sur les jeunes créateurs réalisées à Londres, Berlin, Paris, Mexico et Madrid (Robbie, 2016 ; Menger, 2009 ; Cruces-García Canclini-Urteaga, 2012). Elles documentent la manière dont les nouvelles générations s'approprient les apports d'autres sociétés et d'autres disciplines, grâce à la connectivité numérique de leurs informations, de leurs ressources créatives, de leur communication et du positionnement international de leur travail. Comme ces processus d'intermédiation et de mondialisation vont plus vite que la convergence des connaissances, nous ne pouvons pas établir de théorie du social ou du socioculturel, mais seulement des récits biaisés de certains mouvements. C'est le problème qui ressort des descriptions ambitieuses qui tentent de mettre en relation les écoles d'art, les ventes aux enchères, les biennales, les foires, les magazines et les jurys de prix, comme dans le livre *Seven Days in the Art World* de Sarah Thornton. Le large éventail d'institutions et de comportements sur les différents continents qu'elle considère, révèle la multiplicité des acteurs et des processus qui conditionnent la reconnaissance d'un objet comme art. Mais du point de vue ethnographie nous demeurons perplexes quant à la manière de conceptualiser ce qu'elle appelle *« un réseau dispersé de cultures qui se chevauchent »* (Thornton, 2009, 9).

Les problèmes classiques de la relation art/société, qu'on pouvait croire résoudre en se fondant sur leurs autonomies, doivent être repensés à la lumière de certaines expériences des dernières décennies. Quand l'art devient plus qu'un jeu et qu'il remet en cause politiquement les ordres gouvernementaux, religieux ou de propriété intellectuelle, on doit se requestionner, mais dans un registre différent, sur la question de l'autonomie de la création esthétique. En voici quelques exemples. De 2003 à 2005 le collectif *Sharing Capital*, formé par les artistes argentins Mauricio Caiazza et Inés Martino, a développé un projet intitulé *PincheCable*, qui diffusait des instructions permettant de se connecter gratuitement à une connexion câblée. Ils ont été poursuivis au pénal par la société pour *« instigation à commettre un délit »*. Quatre ans plus tard, invoquant l'autonomie artistique de leur expérience, ils ont été acquittés. *« Au lieu de créer de l'intimidation, l'insistance de la compagnie de câble a donné une visibilité inattendue à une pratique esthético-commerciale »*. Où situez-vous votre travail ? *« L'internet n'a pas changé notre façon de voir et de comprendre le monde, notre façon de consommer et d'entrer en relation »*.

Même les artistes qui n'optent pas en premier lieu pour le numérique considèrent, que l'autonomie est aujourd'hui plus qu'une condition sociologique préétablie : elle est à leurs yeux une ressource préalable qui permet de garantir la liberté d'expression dans des performances qui peuvent être discordantes avec les valeurs sociales usuelles. Face aux attaques de fanatiques catholiques contre l'exposition iconoclaste de León Ferrari à Buenos Aires en 2004, qui associait iconographies religieuses et de guerrierres, ou face aux interpellations de la bureaucratie chinoise contre des centaines d'artistes chinois (AiWeiWei n'est que l'exemple le plus célèbre), revendiquer l'autonomie de la création et de la communication artistique ne se limite pas à demander un privilège pour les artistes : elle représente la défense d'un espace commun (le *« procommun »* dont parlent les *hackers*) qui doit garantir le libre accès et le droit de contestation. Les conflits avec l'Église catholique, avec le gouvernement chinois ou avec les compagnies transnationales de médias assurent à de nombreuses œuvres artistiques une diffusion extra-artistique et augmentent leur pouvoir de défi dans les circuits mêmes du pouvoir. Cette défense de l'autonomie fondamentale de l'art devient alors pour les eux une tactique de liberté d'expression.

c) J'en viens à une troisième enquête pour expliquer ce que je veux dire lorsque je parle de *dé-quantitativer* les questions. En 2012, nous avons commencé avec un groupe de recherche à soupçonner que les gens ne lisent pas aussi peu que le disent les enquêtes. Dans l'enquête menée cette année-là au Mexique, ainsi que dans celle de 2006, la conclusion était que les Mexicains lisaient 2,9 livres par an. Le déclin de l'industrie de l'édition et la fermeture de nombreuses librairies avaient conduit à l'hypothèse que nous lisons moins que par le passé et au développement d'une batterie de questions visant à découvrir pourquoi.

L'enquête mexicaine de 2012, outre la question de la fréquentation des espaces culturels, a porté sur l'utilisation des ordinateurs de bureau (65 %), des ordinateurs portables (27 %), des téléphones mobiles (incroyable 7 % en 2012) et des tablettes électroniques (1 %). Elle a constaté que ceux qui disent utiliser I 'internet représentent 43 % de la population, contre 24 % en 2006.

Lorsqu'on leur demande pourquoi ils utilisent l'internet, 75 % disent l'utiliser pour le courrier électronique, 74 % pour les réseaux sociaux, 72 % pour le bavardage, 69 % pour la recherche d'informations, 52 % pour les études - qui sont en fait autant de façons de lire et d'écrire.

Cependant, ni l'enquête de 2006 ni celle de 2012 n'ont pris en compte les appareils numériques comme supports de lecture, ni exploré ce qui est lu et écrit sur ces appareils et comment. Ils ont enregistré des données sur l'utilisation des technologies de l'information et de la communication *« en relation avec la baisse de la lecture de livres et d'autres matériels afin d'explorer s'il existe une relation de cause à effet, qui ne peut être établie pour le moment ».*

Nous avons alors décidé de voir si ce qui ne pouvait pas être diagnostiqué avec ces enquêtes pouvait être clarifié avec l'ethnographie. Notre attention s'est portée sur l'intermédialité des comportements habituels, en mélangeant des textes de longueur différente, des images et des sons. Ainsi, nous avons été amenés à la question *qu'est-ce que lire* et à nous demander *quand et comment lit-on ?* Si nous ne considérons pas la lecture comme un concept général, mais plutôt les lecteurs eux-mêmes, la lecture apparaît comme un ensemble d'activités qui ne se limitent pas aux supports et lieux traditionnels : on lit désormais sur le papier et sur les écrans, dans les bibliothèques, les maisons et les écoles et aussi dans les moyens de transport ou les parcs. Afin de prendre en compte ces lectures multiples et intermédiales, nous devons nous demander non pas *combien* mais *comment* on lit. Et dans un second temps, il est intéressant de savoir combien on lit sur papier ou sur écran, qui préfère pour lire imprimer sur papier l'article ou le livre affiché sur écran, combien de blogs ou de messages Facebook ils suivent. Plus que le nombre de ceux de l'un ou l'autre bloc, l'objectif est de comprendre, sur quel support, dans quel lieu et comment les lecteurs s'organisent pour s'informer, savoir, communiquer, se divertir et parfois améliorer leurs compétences en lecture.

Vers une socio-anthropologie de l'intermédial

Cette articulation intermédiale entre textes, images et sons, entre livres et écrans, qui rend anachroniques les études séparant la presse, la télévision, le cinéma et le numérique, nécessite un travail transdisciplinaire et transmédial. Je ne pense pas que la théorie des champs culturels de Pierre Bourdieu ait entièrement perdu sa fécondité, mais la convergence technologique relativise sa pertinence. Il s'agit d'une convergence évidente dans les habitudes des utilisateurs d'ordinateurs, de tablettes et de téléphones portables, que nous démontre aussi le rapprochement d'entreprises et de réseaux d'institutions, tels que les musées et les producteurs de contenu numérique. La fusion des entreprises accentue cette intégration multimédia et la soumet à des critères de rentabilité commerciale qui prévalent sur les recherches esthétiques.

Cette nouvelle promiscuité entre les domaines artistique, littéraire, audiovisuel et numérique n'est pas seulement due à la restructuration des marchés et à la fusion d'entreprises de différents domaines. Elle est également le résultat du processus technologique de convergence numérique et à

la formation de nouvelles habitudes culturelles chez les lecteurs qui sont tout à la fois spectateurs et internautes actifs.

Quelles sont les conséquences de ce processus sur la signification socioculturelle de la production artistique ? De nombreux artistes et critiques oscillent entre le désir de restaurer l'autonomie de l'art de l'époque prémédiatique et d'imaginer ce que sera cette ère post-autonome qui intégrera enfin l'art à la vie. L'un des plus grands changements dans la recherche sur l'art au XXe siècle a été de passer de l'histoire des œuvres et des artistes à la sociologie et à l'anthropologie des médiations. Les historiens nous ont averti que le processus par lequel un artefact cesse d'être un simple objet et devient une œuvre d'art implique le rôle déterminant des musées, des galeries, des collectionneurs, des magazines spécialisés, des médias, du public et bien sûr des historiens eux-mêmes.

Avec la sociologie des contextes et des médiations, les théories de l'information, de la culture numérique et de la réception montrent que les intermédiaires sont plus que des médiateurs ou des transmetteurs qui font connaître certains objets au public. Ils changent le sens des œuvres en les plaçant dans des collections, en légitimant des institutions, en leur consacrant des discours, en les présentant dans des réseaux numériques, avec des enjeux normatifs et des règles de concurrence qui sont aussi politiques, c'est-à-dire des exercices de pouvoir. Ces intermédiaires ont le pouvoir d'officialiser ce qui s'est créé en marge, d'imposer des conditions à ce qui a été créé de manière autonome ou, à l'inverse, de relocaliser dans des scènes transgressives ce qui avait été consacré.

Outre l'apport politique de la sociologie des médiations, qui rend visibles non seulement l'artiste et ses œuvres mais aussi les interventions d'autres acteurs qui conditionnent le fonctionnement de l'art, cette approche a une valeur épistémologique : elle repense l'opposition entre le pôle de l'art et le pôle du social, en révélant la *« co-construction »* (Heinich, 2009,28) du sens des œuvres, et les interprétations qui rendent leur existence possible. Elle dénature ainsi les lieux de ces processus - l'art versus le social- et donc la confrontation entre esthétisme et sociologie (Heinich, 2009,23), entre l'analyse interne des œuvres et l'analyse externe de ses conditionnements.

Quelle est la conséquence de ces recherches pour les artistes ? Sont-ils piégés dans une compétition entre intermédiaires ? Il existe plusieurs exemples d'artistes contemporains qui parviennent à redéfinir leur rôle, non pas en s'ancrant dans la défense de leur autorité créatrice, ni dans le sens initial qu'ils donnaient à leurs images, mais en devenant eux-mêmes les administrateurs de ces médiations. Nous connaissons des artistes qui savent mobiliser les experts légitimants, les instances institutionnelles et médiatiques pour qu'ils *« artificialisent »*, ou attribuent une valeur esthétique aux objets qu'ils créent ou choisissent, afin de les ériger en œuvres d'art (je pense à certaines œuvres de Jeremy Deller qui utilise les mass-médias pour réinterpréter les révoltes ouvrières en Grande-Bretagne).

Des figures telles que Cildo Meireles, Antoni Muntadas et Carlos Amorales abondent, ainsi que de multiples collectifs artistiques et culturels, qui se conçoivent comme traducteurs entre les savoirs et les cultures, développant des pratiques intermédiales post-autonomes en faisant circuler leurs œuvres entre les musées, les centres culturels indépendants, les associations de défense des droits de l'homme, les signalétiques ou les écrans vidéo dans les espaces publics et les circuits médiatiques. Pour ces derniers, la tâche ne se réduit pas à adapter leur message à chaque scène ; ils se questionnent aussi sur ce qu'il faut dire. Ils rejoignent les processus décrits par Jacques Rancière lorsque celui-ci évoque les objectifs d'un *« art de la dissidence »* visant à *« aiguiser à la fois notre perception du jeu des signes, notre conscience de la fragilité des procédures de lecture de ces mêmes signes et le plaisir que nous éprouvons à jouer avec l'indéterminé »* (Rancière, 2005,47).

Le post-colonialisme comme récit interculturel ?

Cet élargissement de notre domaine d'études pour y inclure le transmédial et le transculturel augmente d'autant le constat de notre insuffisance théorique : comment formuler des questions

appropriées sur des œuvres et des expériences aussi diverses si nous ne disposons pas d'une théorie de la mondialisation socioculturelle et de l'articulation des acteurs et des médiateurs artistiques opérant à partir d'institutions et de sociétés très diverses. Il est nécessaire d'inclure dans cette discussion la théorie la plus récente de l'inégalité internationale - du post-colonialisme à la décolonisation - ainsi que certaines questions et visions alternatives quant à ses présupposés.

Le post-colonialisme postule un récit visant à lier plusieurs des questions que nous nous posons. Né dans les pays asiatiques et africains décolonisés de la seconde moitié du XXe siècle, ce récit contribue à dépasser la notion vague de tiers-monde en décrivant les conditions coloniales de ces sociétés, leur persistance dans les discours post-émancipation et la nécessité d'un changement épistémologique pour repenser la subalternité. Deux critiques qu'on oppose à la pensée postcoloniale montrent les limites de son entreprise : a) étant construits par des intellectuels d'origine asiatique qui produisent dans des universités occidentales, où ils participent au virage linguistique post-moderne des sciences humaines, leurs travaux portent sur le langage et les représentations, et non sur les conditions matérielles et sociales de l'existence. b) Leurs analyses se concentrent sur les différences interculturelles et font peu de place aux contradictions du capitalisme et à l'orientation néolibérale de la mondialisation (Dirlik, 2007 ; Aroch, 2015).

Ces limites rendent problématique toute application de cette théorie postcoloniale à l'Amérique latine, où la critique marxiste largement renouvelée, la théorie de la dépendance et les multiples études qui relient la production culturelle à ses conditions socio-économiques (de Jesus Martin Barbero à Norbert Lechner et Boaventura de Sousa, parmi tant d'autres) ont permis d'élaborer des cadres conceptuels plus aptes à analyser nos propres articulations entre le national et l'étranger, l'économie néolibérale et les mouvements de résistance et alternatifs, c'est-à-dire les positions historiques-épistémiques dans lesquelles nous débattons de notre modernité conflictuelle. La finesse de l'analyse historico-discursive d'Edward Said, Gayatri Spivak ou Anthony Appiah nous aide à réinterpréter les études classiques des historiens de l'art et de la littérature d'Amérique latine. Nous ne pouvons pas, dans des pays qui ont cessé d'être des colonies il y a plus de deux siècles, réduire notre interculturalité complexe et nos inégalités à des héritages coloniaux. Cet héritage colonial persiste, certes, dans le traitement oppressif des peuples autochtones et des Afro-Américains, mais les contradictions actuelles de notre développement vont au-delà de cette clé d'interprétation.

Lorsque je parle de cadres théoriques liés aux conditions particulières de notre continent, je pense à des concepts tels que le post-impérialisme, la mondialisation par le bas et la division internationale du travail intellectuel, qui ne sont pas exclusifs à notre région ou issus de traditions indigènes. Ils sont construits par des chercheurs tels que Gustavo Lins Ribeiro, Renato Ortiz et George Yúdice sur la base de recherches sur les processus socioculturels latino-américains et dans un dialogue critique avec des spécialistes d'autres centres et d'autres périphéries, y compris les post-colonialistes et les décolonialistes.

En Amérique latine, nous ne sommes pas essentiellement post-coloniaux, car notre subordination actuelle ne tient pas à une occupation politico-militaire de nos territoires, mais montre plutôt des caractéristiques dérivées des périodes où celle-ci s'est produite, mélangées à d'autres de l'impérialisme classique (dépendance à l'égard de l'économie américaine et de l'échange inégal de matières premières contre des produits manufacturés). Mais ce qui subsiste du colonialisme et de l'impérialisme est relocalisé dans des réseaux contrôlés par les sociétés transnationales (allant des usines multilocalisées d'alimentation, de vêtements, de voiture, aux entreprises de médias omniprésentes et aux sociétés numériques). Lorsque Saïd a voulu comprendre le rôle des *« formes culturelles »* qui ont été déterminantes pour façonner *« les attitudes, les références et les expériences impériales »*, se souvient Lins Ribeiro, il a choisi, comme d'autres auteurs post-coloniaux, le roman comme objet d'études. Aujourd'hui, les principales formes culturelles sont celles produites à l'échelle mondiale par le cinéma, la télévision, les sociétés multimédias qui gèrent le web, ainsi

que les produits visuels qui circulent dans les foires, les biennales, les magazines, les blogs et les sites web.

Cette dénationalisation partielle et ce brouillage des structures de domination tendent à déresponsabiliser les dominateurs. Chaque fois que nous voulons nous plaindre des défauts d'un produit fabriqué par une transnationale, nous constatons que ces sociétés n'ont pas de propriétaires clairs ni d'adresse centrale. Ils nous donnent des téléphones qui nous indiquent que les lignes sont occupées et nous demandent d'attendre parce que *« votre appel est très important pour nous »*. Qui sommes-nous ? Si nous obtenons une réponse qui demeure sans suite, il est impossible de parler à nouveau au même employé. Nous n'identifions que les *« chaînes »* de magasins, les *« systèmes »* bancaires, les *« serveurs internet »*, les succursales du Guggenheim et du Louvre.

Par conséquent, comme le souligne Paulina Aroch dans sa critique du textualisme post-colonial, nous avons besoin d'une compréhension empirique de la division internationale du travail matériel et symbolique qui nous permettrait de voir *« derrière la langue »*. Si nous voulons répondre à la question de Spivak, le subalterne peut-il parler ? Nous devons découvrir ce que c'est que parler dans la mondialisation : qui parle et d'où ? Qui finance un site internet, une biennale ou une expérience artistique de participation sociale ? Quels sont les environnements historiques et les intérêts actuels de ceux qui parlent, produisent l'art, le font circuler et se l'approprient ?

L'art et la démondialisation

Comment ce malaise se manifeste-t-il dans la pensée, l'action et les représentations artistiques actuelles avec le brouillage des acteurs de la mondialisation ? Je m'en tiendrai, entre autres questions, à l'expansion des processus de démondialisation.

Une première preuve du rejet grandissant de l'interculturalité par la mondialisation est la multiplication des frontières, les attaques djihadistes en Occident et les bombardements des États-Unis et des États européens en Irak, en Afghanistan, en Syrie et dans l'État islamique. Le repli défensif sur les traditions nationales et les sécessionnismes montrent aussi les difficultés de vivre ensemble dans un monde intensément interconnecté : Brexit, indépendance catalane, rejet massif en Autriche, France, Hollande et Hongrie de l'intégration européenne. Ce processus de renversement antimondialiste au niveau national a été consacré aux États-Unis lorsque Trump a remporté les élections du 8 novembre 2016.

Vivons-nous à l'ère de la mondialisation ou de la démondialisation ? Il y a des mouvements de démondialisation réactive, comme ceux que je viens de mentionner, et d'autres de solidarité régionale et nationale qui cherchent à réaffirmer la capacité locale de produire et de faire circuler leurs propres productions dans l'économie et la culture.

Citons, à titre d'exemple, la Biennale du Mercosur, née en 1997 pour renforcer l'intégration économique de l'Argentine, du Brésil, du Paraguay et de l'Uruguay, et faire valoir un mode d'expression esthétique différentiel, une *« géopoétique »*, selon les mots de José Roca, son commissaire en 2011. Cette biennale nous a donné aussi l'occasion de constater des signes de résistance à une mondialisation indifférenciée et de noter des tentatives de reformulation de ce que nous entendions par nation, territoire et interculturalité. Lors de la biennale du Mercosur 2011, j'ai été frappé par l'abondance des drapeaux : accumulés, déconstruits, ironiques, mais dont l'insistance seule remettait en cause le lieu commun selon lequel la mondialisation l'aurait emporté sur le national. Francis Alys, qui a tant contribué au renouvellement de la pensée artistique sur les frontières et les migrations, y présentait deux anciennes images de drapeaux mexicains avec l'indication de leur lieu de vente et l'indication en surimpression *« in a given situation »* : sur l'une on lit *« représentation »*, sur l'autre, identique - *« spectacle »*.

L'une des œuvres les plus impressionnantes était celle de Leslie Shows *« Display of Properties »* : elle avait accroché en hauteur trente drapeaux blancs, dégoulinant de couleurs, d'insignes et d'éléments graphiques. Comme des bannières qui fondent et ne peuvent plus indiquer des identités distinctives. Les fragments qu'on pouvait encore lire montraient les restes de drapeaux de pays et de zones géographiques ou de panneaux de signalisation : le national, le géologique et l'urbain.

Paola Parcerisa arborait un drapeau paraguayen vide, dans lequel seuls les bords de chaque bande horizontale demeuraient marqués par une frange subtile de fils de couleur, rouge en haut, bleue en bas. Il ne restait plus que les frontières, libérées de la puissance symbolique de l'emblème du drapeau paraguayen isolé dans la bande blanche centrale. Je lui ai demandé : comment ce drapeau a-t-il été reçu au Paraguay ? *« Les gens le connaissaient lorsque je l'ai présenté à la Biennale de Venise. Mon fils de 14 ans, lorsque j'étais en train de le faire, a demandé : c'est pour un match de football ? Quand je l'ai terminé et qu'il a vu que je n'avais gardé que les bords colorés des bandes, il a compris que les bandes demeuraient blanches et il a dit : ils sont tous partis »*.

En 2020, alors qu'une vingtaine de biennales avaient dû être annulées à cause de la pandémie, la 12e Biennale du Mercosul, dont Andrea Giunta était le commissaire, a été inaugurée en ligne le 16 avril dernier, et celle-ci a su se réinventer : elle a mis en ligne des vidéos avec des témoignages d'expériences d'artistes en isolement, enregistrés sur des téléphones portables, et des programmes éducatifs pour les écoles, car cet événement est ancré à Porto Alegre depuis des années. Mais, bien que la Biennale n'ait jamais été un *« airbnb bisannuel »*, qu'on visite dans le cadre d'un circuit touristique, dit Giunta, elle et son équipe ont dû chercher comment donner toute leur force d'expression aux thèmes principaux - féminismes, créativité afro-latino-américaine - sur une plateforme virtuelle. Le désir des artistes de participer n'ayant pas faibli, au cours des semaines où elle a été physiquement fermée, la Biennale a suscité des débats internationaux et des rencontres inattendues, qui n'étaient pas programmés dans le projet original de l'événement.

Ce fut pour Andrea Giunta et les autres commissaires d'exposition une occasion de repenser leur métier. Le dispositif d'une exposition, dit Giunta, implique de se déplacer entre les salles en suivant des plans et ses impulsions, et aussi de sentir les zones de contact entre les œuvres ; le champ magnétique de chaque œuvre affecte les autres. *« Cette sensation particulière et forte ne peut pas se ressentir sur l'écran d'une visite en ligne »*. En revanche, *« la biennale en ligne permet des expériences que l'espace physique habituel limite »*, des parcours différents pour tout un chacun, et pas seulement pour les commissaires. *« Dans la salle, les liens que nous avons planifiés entre les œuvres peuvent certes varier selon chaque personne. Mais sur le web, c'est une multitude de liens qui peuvent émerger, créant d'innombrables options »* (Giunta, 2020).

À l'instar de la Biennale du Mercosur, d'autres biennales et musées situés en dehors de la zone euro-américaine (par exemple à Istanbul ou à Johannesburg) ont repensé les liens sud-sud et tissé des fils nouveaux redessinant les échanges mondiaux. Il est devenu évident que les nouvelles interactions dans les réseaux de musées et la configuration actuelle des biennales et des foires ne nous permettent plus de dire comme autrefois, qu'il existe une métropole mondiale de l'art, comme ont pu l'être Paris, Londres ou New York. Il n'existe pas de *« palais encyclopédique »*, comme a pu le prétendre le titre de la Biennale de Venise en 2013, capable de fonctionner comme un dispositif central d'organisation, assurant des processus de production et de circulation multidirectionnels.

La mondialisation par le bas

La question la plus urgente n'est peut-être pas de savoir comment refaire l'encyclopédie, ou redécouvrir un ordre qui nous englobe tous. Il s'agit peut-être seulement de faire circuler des images et des scènes qui nous incitent à *percevoir ce qui se décompose dans le capitalisme, les nombreuses façons de le vivre et comment, à partir de là, nous vivons ensemble dans l'interculturalité et l'intermédialité*.

C'est là que je vois apparaître une convergence productive entre ethnographie et sociologie. Les analyses que nous partageons sur la transnationalisation et les migrations créent un tournant épistémologique qui peut nous aider. De même qu'à la fin du siècle dernier et jusqu'à nos jours, les arts visuels et le cinéma se sont donné le mandat de documenter le scandale des frontières, la xénophobie et les souffrances des déracinés, nous pouvons dire qu'une longue période de travail de la part des chercheurs en sciences sociales permet aujourd'hui d'expliquer les inégalités et les expulsions qui en résultent, les mouvements des sans-papiers et les drames des personnes et des familles vulnérables. Je voudrais ici insister sur l'une des contributions de ces études : elles ont montré que la migration n'est pas une décision d'individus solitaires mais le résultat de stratégies familiales. Les personnes déplacées sont souvent des victimes, mais elles appartiennent aussi à des communautés pour lesquelles origine et destination sont liées. Elles sont stigmatisées par le pays d'immigration, mais elles sont aussi accueillies par les ressortissants qui les y ont précédées. Elles émigrent pour sortir de leur précarité, elles traversent une période de précarité encore plus grande (déserts, répression par la police des frontières) et en même temps elles forment des familles et des foyers transnationaux. La délocalisation conduit souvent à la mise en place de réseaux liant plusieurs sites géographiques. C'est ce que des auteurs tels que Carlos Alba Vega et Gustavo Lins Ribeiro appellent *« la mondialisation par le bas »*.

Ce sont ces nouvelles unités de coexistence et de sens que l'anthropologie contemporaine étudie. Les plus connues sont les villes frontalières, les groupes de population bi- ou trinationaux, comme Tijuana-San Diego ou Ciudad del Este, qui sont à la fois divisées et reliées par des frontières. Ensuite, il y a des lieux géographiques d'interdépendance, qui ne sont pas contigus sur le territoire, comme les *« rues transnationales »* formées par des voisins qui, après avoir migré, continuent d'avoir des relations, des liens réciproques ou de la parenté entre différents lieux : les quartiers chinois ou mexicains à New York et Chicago, les communautés boliviennes à Buenos Aires (Besserer, 2006 ; Grimson, 2003 ; Lins Ribeiro, 2015). De nombreux exemples comme ceux-ci montrent qu'en plus des réseaux d'entreprises, des chaînes de télévision et des alliances militaires, il existe des articulations urbaines et diverses formes d'organisation de ceux qui ne sont plus ensemble mais qui collaborent.

J'imagine les modes souhaitables de transnationalisation créative des artistes et des penseurs à la manière de ces communautés de migrants. Les plus stimulants ne sont pas ceux qui ne font que documenter ces conditions de vie délocalisée. Ceux qui, en usant des pratiques critiques de l'art, de ses ressources sensibles, formelles et imaginaires, génèrent ce que Reinaldo Laddaga appelle une *« écologie culturelle »*, me paraissent beaucoup plus productifs. Ils cherchent des alliances avec d'autres acteurs pour générer des *« modes expérimentaux de coexistence »* (Laddaga, 2006, 22). Il s'agit de repenser les tâches des artistes et des critiques, des institutions et des réseaux, en tant qu'arts de l'organisation expérimentale de la société et de sa dimension interculturelle.

La démarche critique de nombreux artistes n'opère pas de l'extérieur de la société qu'ils observent. Elle tente plutôt de se situer au sein des interactions et des désaccords, de rendre visibles les controverses qui surgissent sur les usages et les significations des représentations sociales. Ces communautés cherchent à ouvrir des canaux de communication entre experts et non-experts et à articuler des formes centralisées et décentralisées, globales et déglobalisantes, conduisant à la formation d'*« écologies culturelles »* durables.

Certains cherchent à responsabiliser et à animer les communautés locales en tant que noyaux de reconfiguration sociale, de coexistence créative, puis à expérimenter leur possible projection à l'échelle nationale et internationale. C'est pourquoi ils souhaitent exposer ces expériences dans des musées et des biennales et tentent de reconfigurer leur signification en tant que lieux d'échange en dehors de la logique commerciale et médiatique de l'art.

D'autres acteurs culturels, formés à la discipline artistique, soutiennent qu'il est nécessaire de s'éloigner des circuits artistiques et de promouvoir des modèles de collaboration dans lesquels *« les publics sont co-chercheurs et les institutions deviennent co-laboratoires »* (Yúdice, 2002). Un exemple est le MediaLab à Madrid, qui vise à ouvrir des espaces citoyens participatifs, d'échanges de connaissances et d'actions communes, tel que le Laboratoire de Procomún, où les étudiants, les professionnels et les amateurs de différents domaines (biologie, technologie, design, éducation et communication) partent du principe que la connaissance appartient à tout le monde et que leurs contributions doivent être activement gérées dans la résolution des problèmes communs.

Nous avons déjà vu trop de recherches qui stagnent à mi-parcours pour croire que l'art participatif soit un dispositif efficace, *« une solution ready-made pour la société du spectacle »*. Tout ce que nous faisons dans ce travail avec les mouvements sociaux, et avec les questions qui n'en finissent plus, ne peut constituer qu'une démocratisation incertaine et précaire. Rien n'est *« légitimé à l'avance »* : nous ne pouvons que le tester encore et encore dans chaque contexte et essayer d'obtenir que la négativité de la critique et de nos expériences soit capable de surmonter les difficultés, en créant non seulement un activisme mais *« la transformation progressive des institutions par l'infiltration d'idées dont l'audace est liée à (et est parfois plus grande que) celle de l'imagination artistique »* (Bishop, 2016, 446).

Bibliographie

Aroch Fugellie, Paulina (2015), *Promesas irrealizadas. El sujeto del discurso poscolonial y la nueva división internacional del trabajo.* Serie Zona Crítica, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

Besserer, Federico y Raul Nieto (2015), *La ciudad transnacional comparada. Modos de vida, gubernamentalidad y desposesión,* México, CONACYT/Universidad Autónoma Metropolotana/Juan Pablos Editor.

Bishop, Claire (2016), *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría.* Taller de Ediciones Económicas, Ciudad de México.

Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura.* México, Grijalbo.

Dirlik, Arif (2007), *Global Modernity. Modernity in the Age of Global Capitalism*. Boulder: Paradigm Publishers, 2007.

Edelman, Bernard et Heinich, Nathalie (2002), *L'art En Conflit: L'oeuvre De L'esprit Entre Droit Et Sociologie*. Paris, France, Éditions La Découverte & Syros.

García Canclini, Néstor (2010), *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité.* Québec, Canada, Les Presses de l'Université Laval. Anglais: (2005) *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity.* United States of America, University of Minnesota Press.

García Canclini, Néstor (2010), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Argentina, Katz Editores. Trad.: (2014). *Art Beyond Itself: Anthropology for a Society Without a Story Line*. United States of America, Duke University Press.

García Canclini, Néstor (coord.) (2015), *Hacia una antropología de los lectores*, México: Fundación Telefónica-UAM-Ariel.

García Canclini, Néstor; Cruces, Francisco y Urteaga, Maritza (2012), *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*, Ariel/UAM/Fundación Telefónica, Madrid.

Giunta, Andrea (en prensa) (2020), *Pensar todo de nuevo.*

Grimson, Alejandro (2003), *La nación en sus límites.* Barcelona, Gedisa.

Heinich, Nathalie (2001), *La sociologie de l'art*. Paris, France, Éditions La Découverte.

Heinich, Nathalie (2009) *Faire Voir - L'art a l'épreuve de ses médiations*. Liège, Belgique, Les Impressions Nouvelles.

Hopenhayn, Martín (2008), "Inclusión y exclusión social en la juventud latinoamericana" en *Pensamiento Iberoamericano. Inclusión y ciudadanía: perspectivas de la juventud en Iberoamérica*, número 3, 2ª época, revista bianual.

Incerteza viva, Catálogo de la 32ª Bienal de Sao Paulo, 2016.
Laddaga, Reinaldo (2006), *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
Latour, Bruno (2005), *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial, Buenos Aires. Français : (2006), *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris, France, Éditions La Découverte.
Lechner, Norbert. (1998), *Nuestros miedos*, Perfiles latinoamericanos, núm.13, pp. 179-198.
Lins Ribeiro, Gustavo (2003), *Postimperialismo: cultura y política en el mundo contemporáneo*. Serie Culturas. Barcelona, Gedisa.
Lins Ribeiro, Gustavo y Alba, Carlos (2016), *La globalización desde abajo. La otra economía mundial*, FCE, México.
Martín Barbero, Jesús. (1998), *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello.
McRobbie, Angela (2016), *Be creative: Making a Living in the new Culture Industries*, Londres, Polity.
Menger, Pierre-Michel (2009), *Le Travail Créateur. S'Accomplir dans L'incertain*, Lonrai, Seuil/Gallimard, (Hautes Études).
Moreno Mínguez, Almudena (2008), "Rasgos característicos de la transición a la vida adulta de los jóvenes españoles en el marco comparado europeo", en Pensamiento Iberoamericano, núm. 4, Madrid.
Munroe, Alexandra, Tinari, Philip y Hanru, Hou (2018), *Arte y China después de 1989: El teatro del mundo.* Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa y Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation.
Ortiz, Renato (1997), *Mundialización y cultura*. Buenos Aires, Alianza.
Rancière, Jacques (2005), *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Chile, Editorial Palinodia.
Rancière, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
Reguillo, Rossana (coord.) (2010), Los jóvenes en México, México, FCE/CONACULTA.
Richard, Nelly (1998) *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición).* Santiago de Chile, Cuarto propio.
Spivak, Gayatri (2012), *An Aesthetic Education in the Era of Globalization.* México, Harvard University Press.
Thornton, Sarah (2009), *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires, Edhasa.
Yúdice, George (2002), El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global, Barcelona, Gedisa.
Yúdice, George "Interacción de saberes" en *Poéticas e estéticas descoloniais*. Orgs. Ana Mundim, Bya Braga e Graça Veloso. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia – Edufu, en prensa 2017.

L’art au-delà de l’humanisme[1]

Pier Luigi Capucci

magma@analisiqualitativa.com

Pier Luigi Capucci analyse les relations entre les arts, la science et la technologie et s’intéresse aux études sur les médias. Il a participé à de nombreuses conférences internationales et à des projets européens. Il est consultant pour la Communauté européenne sur les relations entre la science, la technologie et les sciences humaines, en particulier sur le Big Data et l’intelligence artificielle. Il a publié plus de 350 textes dans des livres, des magazines et des actes de conférences en plusieurs langues. Il a enseigné dans diverses institutions et a été directeur des études en doctorat du Planetary Collegium (Université de Plymouth). Il enseigne à l’Académie des Beaux-Arts de Reggio de Calabre. En 2000, il a fondé *Noema*, dont il est le président, une revue en ligne et réseau qui se consacre à des projets sur les relations entre les arts, la science, la technologie et la société. Il est le fondateur en charge du projet de recherche de trois ans art*science - *Art & Climate Change* sur l’art et le changement climatique.



La nouvelle pomme d’Adam, Hervé Fischer, tweet art, 2020

Abstract Nous soutenons la légitimité des différentes formes d’art qui s’expriment face aux sociétés de leur temps, même lorsqu’elles les célèbrent. Et dans le monde occidental elles trouvent leur raison d’être dans la *différence*, qui a toujours été une valeur fondamentale de l’art. Il est difficile de décrire et de comprendre la complexité du monde d’aujourd’hui sans prendre en compte les approches artistiques, car l’art est une sorte de philosophie de la contemporanéité qui permet de comprendre le présent et regarder vers l’avenir. Mais cela exige une recherche artistique consciente, capable de sortir des poncifs traditionnels dans lesquels elle tend à s’enfermer, d’adopter une démarche transdisciplinaire, de dépasser la dimension anthropocentrique obtuse d’un simple reflet de l’être humain. Nous avons besoin d’un art éclairé, capable de prendre en compte aussi ce qui n’est pas humain (l’environnement, les autres espèces...), de se confronter et de dialoguer directement avec la complexité de l’existant, en dépassant des préjugés qui demeurent encore bien ancrés.

I. Réflexions sur l’art

1.1 L’art comme différence

Si l’on réfléchit bien à toutes les formes d’art, on doit admettre qu’il est légitime qu’elles s’expriment sous une forme ou une autre de *contraste* face aux sociétés de leur temps, dont elles sont issues, même lorsqu’elles les célèbrent. Cela devient surtout évident à partir du romantisme, lorsque l’artiste s’éloigne de la figure de l’artisan pour exprimer sa propre individualité et son point de vue d’une manière de plus en plus indépendante et retentissante : c’est la nature même de l’art. Même lorsque l’expression artistique est encadrée par des canons académiques stricts, plus ou

[1] Traduit de l’italien par Hervé Fischer.

moins consciemment historicisés, ou limitée par le contrôle économique ou politique, ou enfermée dans les soi-disant *« arts officiels »*, elle tend à se positionner dans un rapport contrasté avec son époque. De même que l'information - dont il est en fait un sous-ensemble particulier -, l'art dans le monde occidental trouve sa raison d'être dans la *différence*, dans la *« déviation de la norme »* : il nous intéresse parce qu'il ne se limite pas à reproduire, mais met en évidence d'une manière plus ou moins *« ambiguë et autoréflexive »*[2] par rapport aux autres formes symboliques, ce qui est caché, ce qui ne peut être vu, ce qui ne peut être apprécié par les sens, ce qui est au-delà de l'humain, ce qui ne peut être qu'imaginé, ce qui est idéal ou inaccessible (avec toutes les implications du *« sublime »*), etc. L'art *étonne* donc, au sens étymologique d'*étonner*, de *stupéfier*, d'*étourdir*, parce qu'il projette cette différence, cette fêlure, cette altérité sur la normalité.

Redécouvrir, reconnaître et valoriser la différence a toujours été un fondement de l'art, qui s'exprime idéalement, souvent consciemment et ouvertement, contre l'idée d'une réalité homogène et *indifférenciée* (*sans différences*). L'art a toujours été idéalement, et souvent consciemment et ouvertement, opposé à l'idée d'une réalité homogène et indifférenciée (sans différences), jouant en fait un rôle plus important que le rôle symbolique, esthétique et social qui lui est communément attribué.

Dans un merveilleux scénario de *« convergence culturelle »*, l'art contribue à montrer, de manière claire et évidente, ce que d'autres disciplines dans différents domaines ont aussi souligné : le moteur de l'existant n'est pas l'*« égal »* mais le *« différent »*, la *différence*. Il en est ainsi de l'information, de la culture, de la créativité, de la sexualité, de la biologie, de la génétique et, plus largement que la dimension humaine, de l'évolution. Il s'ensuit qu'en fondant sa recherche sur la différence, l'art prend inévitablement une importance sociale et politique cruciale. En d'autres termes, le *« nouveau »*, l'innovation, éléments inséparables de la création artistique, ne résident pas dans la fiction brillante et persuasive de la consommation de masse, dans le pouvoir de contrôle des médias et de la technologie, dans les miracles de l'économie de la répétition, dans une exégèse triomphante de l'égal, dans l'obsession de l'idée de progrès[3], comme le voudrait la vulgate contemporaine. Le *« nouveau »* réside dans les territoires incertains et rudes des contaminations, des transformations, des exceptions, des révolutions et c'est là qu'il y a la plus grande probabilité de genèse du nouveau, car le nouveau naît toujours d'une certaine lacération, d'une certaine rupture d'équilibre, d'une certaine discontinuité. Dans le domaine purement humain, le *« nouveau »* émerge des contradictions, de l'inattendu, de la rupture des règles, de la marginalité, de la désolation... Le nouveau, en bref, ne naît pas de l'égal mais du différent, de la *différence*.

Dans le monde contemporain, la différence est fondamentale pour s'imaginer dans le présent et pour se projeter dans l'avenir avec une conscience plus globale et en même temps locale, générale et contingente, cultivée et collaborative, attentive à l'altérité et à la diversité. L'art est un indice qui pointe vers un monde possible et différent, tout en montrant et en stigmatisant les limites - égoïsme, opacité, insuffisance, misère... - de l'anthropocentrisme.

1.2 L'art en tant que sensibilisation

De l'importance et du caractère inévitable de la différence dans la recherche artistique sont nées des formes d'expression qui abordent et discutent de manière plus ou moins militante les critiques de leur temps, qui sont *« contre »* certains aspects et problèmes de la société. Ce sont des formes et des mouvements qui contestent, opposent, créent de nouvelles visions et des mondes possibles. Dans le processus d'émancipation du pouvoir, l'artiste devient une sorte d'interprète critique de l'évolution culturelle et sociale de son temps, une figure clé du monde contemporain. Dans sa théorie des médias et des technologies de la communication, qui a également influencé l'esthétique

[2] Roman Jakobson, *Linguistica e Poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milan, Feltrinelli, 1963.
[3] Francesco Monico, *Fragile. Un nuovo immaginario del progresso*, Milan, Meltemi, 2020.

contemporaine, Marshall McLuhan donne à l'art une importance fondamentale et à l'artiste un rôle central. C'est donc encore du domaine de la communication que vient l'une des plus belles définitions de l'artiste des temps modernes, exprimée par le savant canadien dans son célèbre ouvrage *Understanding Media* : *« La capacité de l'artiste à esquiver le choc des nouvelles technologies de tout âge et à faire face à cette violence en toute conscience est séculaire. Tout aussi ancienne est l'incapacité des victimes percutées, qui ne peuvent pas éviter cette nouvelle violence, à reconnaître la nécessité de l'artiste... L'artiste est l'homme de tout domaine, scientifique ou humaniste, qui saisit les implications de ses actions et des nouvelles connaissances de son temps. Il est l'homme de la conscience intégrale. L'artiste peut corriger notre compréhension du monde avant que le choc de la nouvelle technologie n'engourdisse les consciences. Il peut les corriger avant que l'engourdissement, le tâtonnement subliminal et la réaction ne commencent »*[4].

Et encore : *« Si les hommes pouvaient être convaincus que l'art nous offre une avancée précise des connaissances qui permet de faire face aux conséquences psychiques et sociales de la prochaine technologie, deviendraient-ils tous des artistes ? Ou bien commenceraient-ils à traduire attentivement les nouvelles formes d'art en cartes de navigation sociale ? »*[5].

Il est important de noter que McLuhan considère l'artiste comme quelqu'un qui travaille *« dans tout domaine, scientifique ou humaniste »*, donc de comprendre l'art d'une manière beaucoup plus large, *transdisciplinaire*[6], que ce qui est communément considéré. L'artiste a une *« conscience intégrale »*, car il est le premier à comprendre l'impact et la portée des technologies et de leurs applications, leurs répercussions sociales et culturelles, leur impact sur la vie des gens. Il est donc capable de répondre à de nouveaux défis sans se laisser fasciner par de nouveaux outils, sans les accepter sans esprit critique et passivement, en évitant de tomber dans la narcose de Narcisse. Dans l'interprétation de ce mythe par McLuhan, Narcisse se retrouve devant son image réfléchie, qu'il croit être celle d'une autre personne, dont il tombe follement amoureux et qui l'hypnotise au point de ne plus pouvoir en détourner le regard. Narcisse tombe dans une sorte de *boucle*, de court-circuit, d'envoûtement, perdu dans une profonde fascination, dont la nymphe Écho, à son tour amoureuse de Narcisse, tente en vain de le détourner en lui chuchotant des fragments de ses propres discours[7] (c'est-à-dire, en fait, en *simulant* les caractéristiques de Narcisse lui-même).

Au-delà de la beauté de ce récit et de sa validité non seulement dans le désir amoureux, mais aussi dans les relations sociales quotidiennes, la fascination sans critique de Narcisse est celle que l'on ressent devant les appareils et les gadgets technologiques. Il suffit de faire attention au nombre de personnes qui, dans un endroit quelconque, se perdent dans un écran. De manière visionnaire, Wim Wenders a montré cette dépendance dans le film *Jusqu'à la fin du monde* (« *Bis ans Ende der Welt* »), en 1991, en imaginant presque exactement ce qui est courant aujourd'hui. Dans le film, les protagonistes sont obsédés par la nécessité de regarder leurs rêves sur l'écran d'une sorte de tablette, esclaves de cette fascination, et seule la récupération de la parole et du récit peut les libérer de cette dépendance (question : est-ce une solution convaincante ?)[8].

---

[4] Marshall McLuhan, *Understanding Media: Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964, p. 65. Cette citation et la suivante sont en anglais dans le texte de Pier Luigi Capucci.
[5] *Ibidem*.
[6] Sur le concept de *« transdisciplinarité »* et les différences avec des concepts tels que *« interdisciplinarité »* et *« multidisciplinarité »*, voir Bernard C. K. Choi, Anita W.P. Pak, *Multidisciplinarity, interdisciplinarity and transdisciplinarity in health research, services, education and policy : 1. Définitions, objectives and evidence of effectiveness*, Clin Invest Med, n. 29 (6), 2006, pp. 351-364. Disponible en ligne : www.ncbi.nlm.nih.gov (dernier accès, 25 août 2020).
[7] Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 41.
[8] Pour une recension récente, voir Pat Brown, *Review : Wim Wenders's Until the End of the World on Criterion Blu-ray*, Slant Magazine, 8 Janvier 2020, en ligne, www.slantmagazine.com (dernier accès, 3 août 2020).

L’artiste est capable d’agir de manière créative et critique sur ces mécanismes en abordant les questions clés de son époque. C’est ainsi, qu’à côté ou en dehors du courant social et culturel, l’artiste finit par jouer un rôle critique, voire conflictuel, vis-à-vis de la société et de la culture dans lesquelles il opère.

1.3 L’art comme philosophie de la contemporanéité

Face aux problèmes de la contemporanéité, l’art déploie certaines de ses caractéristiques spécifiques. Le rejet des schémas, une pensée autre, des voies divergentes, des pensées alternatives, des solutions inhabituelles, une attitude syncrétique, une légèreté perturbatrice, une relativisation de la dimension économique, la liberté, l’indépendance, l’attention pour le nouveau... ont toujours été dans les gènes de l’art. L’art peut réussir là où d’autres disciplines échouent ; des phénomènes tels que la turbulence chaotique des interactions humaines, la dynamique du marché, les processus de communication globale, le syncrétisme des cultures, mais aussi les théories de la physique, les mathématiques du chaos, la complexité de nombreux phénomènes naturels liés à l’écologie, s’apparentent aux dynamiques et processus artistiques[9].

L’art a toujours pris en compte la complexité, qui nécessite des processus, des compétences, des connaissances, des aptitudes intellectuelles et techniques élaborées. Les recherches artistiques basées sur les technologies numériques, l’interactivité, la simulation, montrent les possibilités de collaboration, le potentiel créatif de l’artiste dans la réalisation et la fécondité d’une œuvre, les avantages et la force du partage pour la réalisation d’objectifs communs, des possibilités narratives extraordinaires. Grâce aux technosciences, les recherches artistiques basées sur la vie artificielle, l’intelligence artificielle, la robotique, les Big Data, les biotechnologies, la génétique, offrent des possibilités d’expression extrêmement variées et sans précédent. Mais ils révèlent aussi la capacité de contrôle des technologies numériques, d’avoir une attitude critique face à l’intelligence artificielle dans ses différentes déclinaisons, le pouvoir d’influence des Big Data, les aspects cruciaux du respect de la vie privée dans l’internet des objets, les enjeux éthiques des médias sociaux, les questions sociales soulevées par la robotique. Nous sommes à l’aube d’un monde humain de plus en plus fondé sur le symbolique, où toutes les connaissances seront interconnectées, créées, stockées, partagées, un monde symbolique *« virtuel »* dans lequel nous sommes de plus en plus destinés à vivre.

L’art et la science constituent ensemble le caractère d’une société et contribuent à l’intégration des connaissances ; les récits scientifiques et les visions artistiques peuvent s’allier avec bonheur. L’art et la science ont toujours été en interaction, l’art a toujours utilisé la science de son temps et réciproquement la science a toujours utilisé l’art. Les récits scientifiques permettent d’intégrer les connaissances et de comprendre les orientations de la recherche, ils peuvent faire prendre conscience de ce qui est possible, approfondir les visions du monde ou en créer de nouvelles, définir la réalité et ses limites. Grâce à la science, l’art peut entrer dans la dynamique et les descriptions analytiques de la réalité et de la contemporanéité, d’un point de vue cognitif, opérationnel et poétique.

« Ne demandez pas ce que la science peut faire pour l’art, mais ce que l’art peut faire pour la science »[10]. C’est la célèbre déclaration de Roy Ascott, le grand artiste, théoricien et éducateur britannique. L’art peut enrichir la communication scientifique en impliquant des personnes qui, pour diverses raisons, en seraient exclues. Il peut attirer l’attention de la science sur des problématiques sociales et éthiques. Il a une vocation critique fondamentale, qui implique une indépendance précieuse. Il peut nous sensibiliser à l’impact culturel des récits scientifiques, en nous faisant découvrir des qualités poétiques qui peuvent avoir des affinités avec ses propres récits. Mais il peut aussi élar-

[9] Pier Luigi Capucci, Simonetta Simoni (direction), *Arte e complessità*, Ravenne, Noema Media, 2018, ebook.
[10] Roy Ascott, intervention lors de la conférence *The Spirit of Discovery : Art, science et nouvelles technologies*, Transcoso, Portogallo, 18-20 Mai 2006.

gir les capacités d’imagination de la science, il peut montrer le monde sous de nouveaux points de vue, il peut produire de nouvelles façons de comprendre le réel, de nouvelles visions du monde intégrant différentes disciplines et outils. L’art peut questionner librement et de manière critique, avec la dignité de la science, la complexité des relations entre l’humanité et le monde phénoménal, les problèmes liés à l’environnement, la crise climatique, les relations entre le vivant et le non humain, l’idée même de Nature. Aujourd’hui, il est difficile de décrire et de comprendre la complexité du monde sans recourir à des attitudes et des approches artistiques. L’art apparaît donc de plus en plus comme une sorte de philosophie de la contemporanéité, une ressource décisive pour comprendre le présent et regarder vers l’avenir.

1.4 L’art au-delà de l’humanisme

Les sociétés humaines sont aujourd’hui confrontées à de grands défis. Nous venons d’en évoquer plusieurs, qui sont liés aux technologies numériques. D’autres concernent l’impact plus ou moins conscient de l’humanité sur la planète Terre où elle vit, avec ses conséquences, telles que la pollution, la crise climatique (le changement climatique), les extinctions massives, la destruction de l’environnement, les pandémies, comme celle qui est en cours pendant la publication de ce texte. Ces situations ne sont qu’apparemment déconnectées les unes des autres ; en réalité elles sont toutes liées et résultent de l’impact de notre espèce sur notre environnement, de notre anthropocentrisme, c’est-à-dire de l’idée que du haut de la pyramide du vivant sur laquelle elle s’est idéalement et philosophiquement hissée, l’humanité peut disposer de l’existant à volonté, presque comme s’il s’agissait d’un objet, en en tirant profit sans payer de facture.

Ce faisant, l’humanité met en danger sa propre survie, et elle devrait réfléchir plus globalement et plus incisivement à la complexité du vivant et du non-vivant dont nous dépendons, dans une perspective qui inclue le *« non-humain »*, sans prétendre être, comme elle l’a pensé pendant des siècles, au sommet de cette pyramide. Il faut ouvrir les yeux sur le *« non-humain »*, approfondir nos relations avec lui, comprendre ses besoins, apprendre à vivre avec lui de manière équilibrée, pouvoir mesurer notre impact sur la planète et évaluer ses conséquences[11].

Depuis la création des premières images, il y a plusieurs dizaines de milliers d’années, l’humanité a toujours représenté le vivant et la nature. Depuis ses origines et tout au long de son évolution, elle a représenté, simulé, modifié et réinventé la nature à des fins diverses. La nature et le vivant ont été l’inspiration, la solution et l’horizon événementiel des activités humaines, dans la résolution de problèmes pratiques pour obtenir *protection, connaissance* et *efficacité* dans le monde phénoménal[12]. Et aussi pour inventer des récits, pour générer de nouvelles esthétiques, pour créer de nouvelles formes d’art.

La robotique, l’intelligence artificielle, la vie artificielle, les algorithmes intelligents, la biologie synthétique, le génie génétique, les biotechnologies, les nanotechnologies, l’internet des objets, la dé-extinction et d’autres disciplines repoussent aujourd’hui les limites de la vie et de l’évolution. De nombreux artefacts, dispositifs, machines, entités, deviennent de plus en plus puissants, complexes, autonomes et indépendants. L’évolution scientifique a permis de modifier profondément les organismes existants et de créer de nouvelles espèces que l’évolution naturelle n’aurait jamais engendrées. Nous assistons à l’extension de l’idée de la vie et des formes de vie du domaine organique à un paysage complexe avec des formes de vie organiques, inorganiques et mixtes. Grâce à la science et à la technologie, l’humanité crée une sorte de *« troisième vie »*, issue de la culture hu-

[11] Sur la question symbolique et culturelle de l’impact de l’humanité sur la planète Terre, voir Pier Luigi Capucci, *Ambiguous humanity. Reflections between hope and future starting from Greta Thunberg*, Noema, 6 Janvier 2020, en ligne, noemalab.eu (dernier accès, 7 septembre 2020).
[12] J’ai introduit ces concepts dans le livre que j’ai édité, *Il corpo tecnologico. L’influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Bologne, Baskerville, 1994.

maine, qui évolue de manière indépendante et autonome en élargissant la nature à partir de son propre domaine. J'ai appelé ces formes de vie émergentes *« troisième vie »*, la *« première vie »* étant la vie biologique, et la *« deuxième vie »* la vie dans sa dimension symbolique[13].

Du fait de cette profonde transformation, de nombreuses questions du passé semblent dépassées et inadéquates, et de nouveaux paradigmes émergent. Les processus décrits ci-dessus font évoluer la connaissance et la conscience humaines, en élargissant ses limites et ses objectifs vers de nouveaux territoires sous le signe de la *différence*, de l'altérité, qui ne peuvent plus être limités à la dimension humaine, ou aux sociétés humaines. Ils sapent la position centrale, hégémonique séculaire de l'humanité en remettant en cause ses fondements théoriques, en révélant ses limites scientifiques, son inadéquation pour la survie de l'humanité elle-même. Comment la recherche artistique va-t-elle évoluer ? L'art pourra-t-il, comme par le passé, anticiper et affronter les nouveaux paradigmes ? Sera-t-il capable d'envisager l'humanisme de manière critique et globale ?

À la lumière des profondes transformations en cours, l'art qui ne s'interroge que sur le social, demeurant centré sur la dimension humaine, apparaît limité, presque oléographique. Nous avons besoin d'une recherche artistique consciente, capable de voler plus haut, capable de sortir de la clôture dans laquelle elle a été traditionnellement enfermée, d'opérer de manière transdisciplinaire, de dépasser la dimension anthropocentrique obtuse qui ne la considère que dans le cadre humain. Il faut un art éclairé, capable de considérer et d'impliquer aussi ce qui est extérieur à l'humain, c'est-à-dire non humain (l'environnement, les autres espèces...)[14], de prendre en compte et de dialoguer de manière égale avec la complexité de l'existant, en dépassant les préjugés qui sont encore bien ancrés au sommet de cette pyramide.

2. Trois exemples

Dans cette deuxième partie de notre texte nous présentons les œuvres de trois artistes qui illustrent les considérations que nous avons présentées dans la première partie.

2.1 Eduardo Kac, *Genèse,* 1999

Le Brésilien Eduardo Kac est l'un des artistes les plus célèbres dans le domaine du bio-art[15]. *La Genèse*, un ouvrage de 1999, critique un verset du livre de la *Genèse* qui place l'humanité au sommet de la pyramide des vivants en lui donnant la suprématie sur tous les autres êtres vivants : « Faisons l'homme à notre image, comme nous, et qu'il règne sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail, sur toute la terre et sur tout ce qui vit à plat sur la terre »[16].

Kac crée un gène synthétique, inexistant dans la nature, un gène d'artiste, traduisant ce verset d'abord en code Morse - officiellement choisi parce qu'il représente l'aube de l'ère de l'information, mais probablement aussi parce qu'il ne comporte que deux éléments, ce qui simplifie

---

[13] Sur le concept de *« troisième vie »*, voir nos textes *« From life to life. The multiplicity of the living »*, dans R. Ascott, G. Bast, W. Fiel, M. Jahrmann, R. Schnell (direction), *New Realities : Being Syncretic*, Vienne, Springer-Verlag, 2009, pp. 56-59 ; *Declinations of the living : Toward the Third Life*, in D. Bulatov (direction), E*volution Haute Couture. Art and Science in the Post-Biological Age*, Kaliningrad, BB NCCA, 2013, pp. 50-63 ; *Art as a philosophy of contemporaneity. Poetics of complexity, Third Life, locality and universality*, in P.L. Capucci, Cipolletta (direction), *The New and History. art*science 2017 Conference Proceedings*, Ravenne, Noema Media & Publishing, 2018, pp. 49-62.

[14] Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, 1990.

[15] Sur la longue et riche activité d'Eduardo Kac voir, entre autres, Eduardo Kac, *Telepresence & Bio Art. Networking Humans, Rabbits & Robots*, Ann Arbor, The University Michigan Press, 2009. Pier Luigi Capucci, The *Deep Meaning of Poetry : Eduardo Kac's Art of the Fundamental Processes*, in A. Sgamellotti, B.G. Brunetti, C. Miliani (direction), *Science and Art. The Contemporary Painted Surface*, Londres, The Royal Society of Chemistry, 2020, pp. 338-355.

[16] *Genèse*, 1, 26.

le processus - puis en code ADN, qui est inséré dans une population de bactéries par les quatre bases azotées (Cytosine, Thymine, Adénine et Guanine). Dans la même boîte de Pétri, coexistent des bactéries fluorescentes de couleur cyan (qui contient également le gène synthétique) et des bactéries fluorescentes mutantes jaunes, qui peuvent ou non produire un mélange de couleurs (vert). Le gène synthétique - et donc le verset du livre de la *Genèse* - peut muter à la fois à la suite du processus normal de multiplication et de l’interaction entre la bactérie et l’intervention humaine. Cette dernière peut se produire par l’activation, via une interface Web, d’une source de lumière ultraviolette dirigée sur la bactérie. L’installation permet aux participants de suivre l’évolution de la bactérie à la fois localement, dans la galerie, et à distance via une caméra vidéo.

L’ensemble - composé d’une boîte de Pétri contenant des bactéries, d’une petite caméra vidéo et d’une source de rayons ultraviolets - est relié à un vidéoprojecteur et à deux ordinateurs en réseau, dont l’un fonctionne comme un serveur web en diffusant en direct des fichiers audio et vidéo, et gère les demandes d’activation à distance de la source de rayons ultraviolets. L’autre ordinateur coordonne la synthèse musicale de l’ADN (la musique est générée en direct dans la galerie et envoyée en ligne à l’aide d’algorithmes de multiplication et de mutation). Grâce à la petite caméra vidéo, la projection vidéo dans la galerie montre les interactions entre les bactéries et leur multiplication. La lumière ultraviolette, activée à distance par les utilisateurs, a pour effet que la bactérie émet une lumière visible cyan et jaune, et perturbe la séquence d’ADN en accélérant le taux de mutation. Selon Kac, le système à triple code de *Genesis* - langage naturel, code ADN et logique binaire - explore le fait que les processus biologiques actuels sont devenus inscriptibles et programmables, capables de stocker et de traiter des données de la même manière que les ordinateurs numériques.

À la fin de l’exposition, le verset du livre de la *Genèse*, transcrit et lu en anglais, est décodé et les mutations qui ont déconstruit le texte initial sont mises en évidence[17].

2.2 Robertina Šebianič, *Aurelia 1+Hz/proto viva sonification*, 2015

En 2015, la slovène Robertina Šebianič a créé *Aurelia 1+Hz/proto viva sonification*, une installation qui explore la sonorisation de l’environnement, la bioacoustique sous-marine et la communication entre les espèces : ce sont des questions importantes à une époque marquée par la problématisation de la relation de l’homme avec l’environnement et avec le vivant non humain. Le dialogue inter-espèces vise une relation responsable avec l’altérité animale non humaine, de reconnaissance, de compréhension, de respect, de dépassement et de valorisation des différences. La diversité est l’un des moteurs de l’évolution du vivant ; dans la sphère humaine, elle est aussi à la base de la connaissance, de l’information, de l’art.

Dans l’installation de Šebianič, le mouvement des méduses, de l’espèce *Aurelia Aurita*, est suivi par une caméra vidéo reliée à un ordinateur qui convertit en temps réel les mouvements et les interactions en sons.

Depuis plus de 500 millions d’années, les méduses vivent dans les océans et les mers du monde entier. Aujourd’hui, en raison du changement climatique, leur nombre augmente rapidement, ils semblent être des organismes parfaitement adaptés à l’anthropocène : l’actuelle sixième extinction massive, selon certains chercheurs[18], ne s’applique pas à elles. Il existe de nombreuses espèces de méduses, dont certaines sont immortelles, mais on sait très peu de choses sur leur mode de commu-

[17] Eduardo Kac, Genesis, *op.cit.*, pp. 249–263. Pier Luigi Capucci, *Art as a philosophy of contemporaneity. Poetics of complexity, Third Life, locality and universality*, in P.L. Capucci, G. Cipolletta (direction), *op. cit.*
[18] Gerardo Ceballos, Paul R. Ehrlich, Rodolfo Dirzo, *Biological annihilation via the ongoing sixth mass extinction signaled by vertebrate population losses and decline*s, Proceedings of the National Academy of Science (PNAS), 25 Luglio 2017, vol. 114, n. 30. Voir en ligne, goo.gl (dernier accès, 23 août 2020).

nication. Selon certaines hypothèses, elles peuvent percevoir les vibrations de l'environnement dans lequel elles se trouvent, d'autres affirment qu'elles utilisent leur odorat.

Aurelia Aurita, une méduse commune, possède des nerfs sensoriels rudimentaires à la base des tentacules qui lui permettent de percevoir la lumière, l'odeur et l'orientation. Ses récepteurs de gravité présentent des similitudes avec l'oreille humaine. Ces structures fournissent des informations de position basées sur la direction de la gravité. Selon Šebianič, l'exploration de la communication entre les espèces est un moyen de rétablir une relation profonde entre les formes de vie et d'améliorer la compréhension de l'environnement terrestre. La relation entre les animaux humains et non humains peut favoriser une meilleure interaction avec l'environnement naturel. Les êtres humains ont un impact massif sur les autres espèces, il est donc essentiel de décoder leurs comportements et comment elles nous perçoivent[19].

2.3 Guy Ben-Ary, *CellF*, 2015

Fin 2015, l'Australien Guy Ben-Ary a créé *CellF*, un projet de collaboration impliquant des scientifiques, des ingénieurs, des artistes et des musiciens, qui peut être considéré comme le premier synthétiseur neuronal. Instrument totalement autonome constitué d'un réseau biologique de neurones se développant dans une boîte de Pétri et contrôlant en temps réel un appareil de synthétiseurs analogiques modulaires construit ad hoc - pour des analogies opérationnelles entre réseaux de neurones et synthétiseurs analogiques - interagissant avec des musiciens humains et jouant avec eux.

Le réseau neuronal a été créé avec le corps de l'artiste, par une biopsie de sa peau dont les cellules ont été cultivées. Grâce à la technologie iPSC (*Induced Pluripotent Stem Cell*), ces cellules ont d'abord été transformées en cellules pluripotentes, c'est-à-dire capables d'évoluer en différents types de cellules dans le corps. Puis on les a fait évoluer en cellules souches neuronales pour créer le réseau de neurones, qui a été porté à environ 100 000 cellules. C'est bien moins que les 100 milliards de neurones du cerveau humain, interconnectés par des billions de synapses, bien que ces réseaux neuronaux produisent une énorme masse de données, répondent à des stimuli externes, présentent des propriétés plastiques et ont une certaine durée de vie[20].

La musique produite par les musiciens stimule les neurones qui réagissent en contrôlant les synthétiseurs analogiques et en créant à leur tour de la musique, des morceaux en direct et des *jam-sessions* qui ne sont pas entièrement humaines. Le son est spatialisé en reflétant la disposition spatiale de l'activité dans la boîte de Pétri et envoyé à seize haut-parleurs, de sorte que marcher dans l'espace de performance est un peu comme marcher en temps réel dans le cerveau externe de l'artiste. Dans *CellF*, le musicien et l'instrument de musique deviennent une seule entité, une sorte de musicien cybernétique jouant de la musique post-humaine. Qui est l'auteur de la musique ? *CellF* est aussi une réflexion radicale sur la nature des instruments de musique et la génération du son.

Selon Ben-Ary, *CellF* a été inspiré par le désir narcissique de l'artiste de se réincarner et de poursuivre un de ses rêves d'adolescent : devenir une rock star. Lorsqu'il a dû choisir un nouveau corps, il a préféré abandonner le paradigme humaniste en créant une sorte d'autoportrait cybernétique.[21] *CellF* répond au souhait de l'artiste de s'interroger sur les nouvelles biotechnologies en les plaçant dans un contexte artistique, avec la conviction que la pratique artistique peut agir comme un vecteur de pensée : dans quelle mesure les œuvres d'art utilisant les technologies biologiques et ro-

[19] Robertina Šebjanič, *Aurelia 1+Hz / proto viva sonification*, 14 Luglio 2017, voir en ligne robertina.net (dernier accès, 17 août 2020).
[20] Ryszard W. Kluszczyński (direction), *Nervoplastica. Guy Ben-Ary. Bio-robotic Art and Its Cultural Context*, Gdańsk, Laznia Center for Contemporary Arts, 2015.
[21] Guy Ben-Ary, *CellF*, 2015, voir en ligne, guybenary.com (dernier accès, 7 juillet 2020).

botiques peuvent-elles apporter des réponses concernant la perception souvent confuse de la vie et la compréhension de la matérialité du corps humain ?[22]

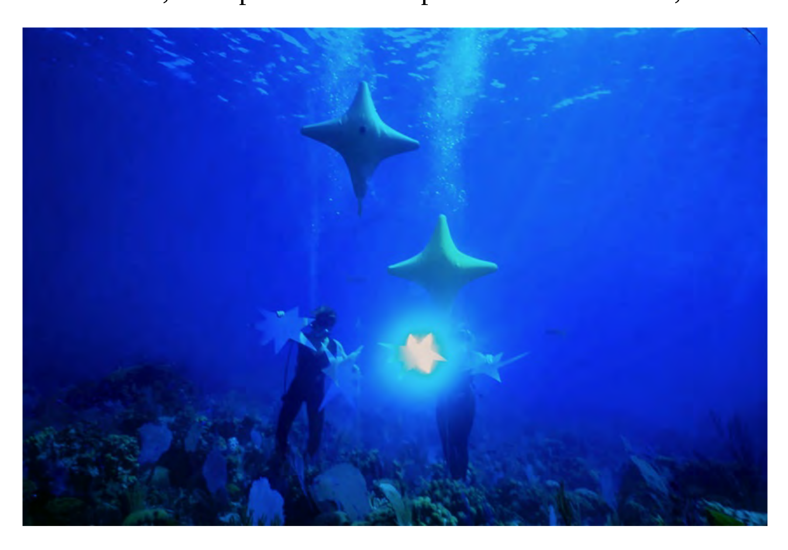
[22] *Ibidem*.

Les médias sauvages[1]

Jürgen Claus

magma@analisiqualitativa.com

Jürgen Claus, Né à Berlin en 1935, travaille comme artiste dans diverses techniques et médias : peinture, film, vidéo, installations lumineuses et solaires et art sous-marin. Il a écrit de nombreux ouvrages sur l'art contemporain et ses fondements théoriques, dont le tirage total s'élève à 100.000 exemplaires dans quatre langues différentes. Claus vit et travaille à Aix-la-Chapelle (Allemagne) et à Baelen (Wallonie/Belgique), où il dirige depuis 1989, avec sa femme Nora, le *Centre d'art biosphérique* qui se concentre sur l'art climatique et biosphérique. Il est rédacteur honoraire de *Leonardo*, MIT Press. En 1991, il a été nommé professeur à l'Académie des arts médiatiques de Cologne, qu'il avait contribué à fonder à partir de 1987. Claus s'est surtout fait connaître à la fin des années 1960 et dans les années 1970 pour des événements artistiques sous-marins spectaculaires qu'il a enregistrés sur film et en photographie. *To the Oceans with Imagination*, son dernier livre, a été publié en 2020 par les éditions Cantz, Berlin et ZKM Karlsruhe.



Tauucherinnen mit Sternformen.

Abstract Aujourd'hui, nous sommes face à l'émergence d'un nouveau type de culture. Les médias sont dès lors confrontés à un grave problème de conflit générationnel : ils doivent le surmonter en sauvegardant la mémoire de l'ancien monde des images dans le flux constant de la nouvelle création. Les médias d'aujourd'hui sont devenus des multimédias, alliant image, musique et performance, et créant une nouvelle réalité médiatique, une nouvelle forme d'expérience dans laquelle les énergies s'échangent, se superposent et s'hybrident. C'est l'intensité de la performance de cet écosystème énergétique, tel une salle de concert, qui en détermine la valeur.

La mutation des médias

Les médias ne sont pas une maison de tolérance, dédiés à notre seul plaisir. Ce furent longtemps d'étranges miroirs qui conservaient pour un temps les images qu'ils puisaient dans le reflet des réalités. Mais ils sont devenus désormais les pierres magiques de l'ère du silicium, qui accumulent l'énergie avant de la libérer. Accumulateurs de fossiles, ils sont dépositaires du carbone de la mémoire, dont on peut extraire l'énergie. Et ils créent désormais une nouvelle réalité, qui lance un défi aux artistes. Alors, salut aux médias !

Depuis une soixantaine d'années, et même davantage, nous, les artistes, avons redessiné et élargi les médias, avec des technologies nouvelles, que nous avons eu du mal, au début, à nous approprier. Aujourd'hui, les MacBook et les Smartphones sont devenus des bancs d'essai pour les mordus des médias et les nouvelles générations s'en sont emparés à l'échelle mondiale pour nous proposer des créations visuelles d'une nature inédite. D'une nature *« sauvage »*, au sens de la *pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss, qui permet de traduire *« l'autre dans le nôtre et vice versa »*. Les écosystèmes médiatiques relient et créent différents *« mondes temporels »* à l'échelle de la planète. Les *« générations à risque »* (Ulrich Beck), fascinées par les nouveaux médias, se confrontent de ce fait

[1] Traduit de l'allemand par Hervé Fischer.

actuellement à des processus désordonnés, c'est-à-dire chaotiques. Le musée imaginaire de l'art mondial aura-t-il encore un sens pour eux ? Peut-on espérer que l'éducation aux médias permette un réajustement de notre héritage d'arts visuels traditionnels, pour instaurer un dialogue entre eux et les arts numériques, avant que leur muséification par les anciennes générations ne ruine ce patrimoine mondial ?

Notre objectif ne devrait pas être de maximiser la valeur récréative des arts traditionnels en généralisant leur accès à tous. Les médias artistiques doivent assumer la tâche décisive de faire émerger un nouveau type de culture, dans laquelle les *« nouveaux venus dans le monde intellectuel, à savoir les moyens de communication de masse »* (Abraham A. Moles) assumeront le défi de créer un pont entre les générations et de surmonter le conflit socialement dangereux qui les sépare. Il s'agit de préserver la mémoire culturelle des images de l'ancien monde dans le flux incessant des médias du nouveau monde.

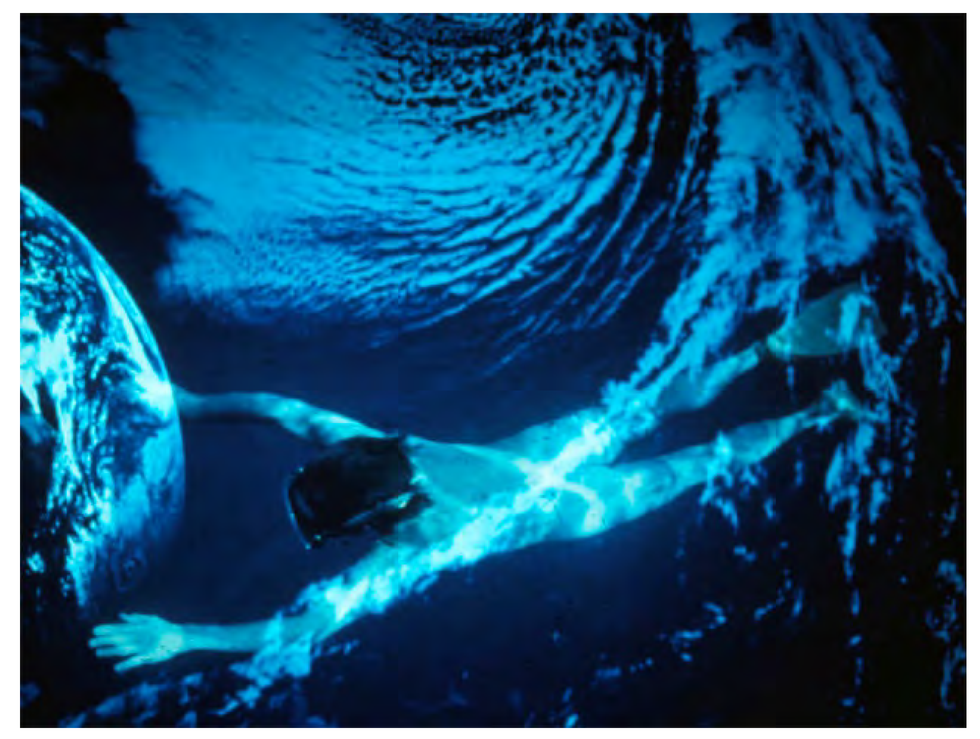
Certes, les médias numériques d'aujourd'hui deviennent multimédias, ils s'élargissent en intégrant les œuvres musicales classiques, ils donnent au papier de leurs anciennes partitions un nouveau souffle, une résonance vivante de gammes d'ondes et d'énergies qui s'échangent, se superposent, et avec lesquelles nous communiquons intensément. C'est un art qui va bien au-delà de la surface des écrans, des tirages photographiques ou des films. Les nouveaux médias créent des champs énergétiques nouveaux, créent des salles de concert où nous partageons l'intensité d'une expérience musicale virtuelle tridimensionnelle.

On parle de *zones critiques* dans l'art actuel. Le ZKM (Centre pour l'art et les médias de Karlsruhe en Allemagne) en a proposé une expérience forte en 2020 sous la direction de l'artiste/curateur Peter Weibel. C'était un événement virtuel plus encore qu'une exposition, du fait de la pandémie de la Covid 19 qui excluait toute présentation traditionnelle. Il fallait trouver de nouveaux moyens de communication avec les visiteurs, tant virtuels que réels. La *zone critique* pour les médecins se situe dans l'articulation de l'épaule au niveau du tendon du supraspinatus. Les scientifiques du Centre Helmholtz de Potsdam, utilisent aussi ce terme pour définir la fine couche qui sépare la surface de la roche dure de la ligne supérieure de la végétation qui la recouvre. Elle comprend l'humus, les eaux souterraines et les plantes. Cette définition s'élargit constamment. Par exemple, revenons historiquement aux recherches du géophysicien russe Vladimir Vernadsky (1863-1945), qui a créé une base scientifique remarquable pour l'étude de notre biosphère dans le livre du siècle *La Biosphère*, qui fut publié pour la première fois en 1926, mais demeura longtemps ignoré à l'Ouest en raison du rideau de fer. Cette ignorance devrait aujourd'hui être jugée criminelle, si nous continuons à négliger les *zones critiques* qu'il désignait, et persévérons à les détruire, à les *« brûler »* : dans les océans, dans les milieux de vie urbains que nous partageons, dans le *« droit à la ville »*, que revendiquait déjà dans les années 1960 le philosophe marxiste Henri Lefebvre (1901-1991). En termes actuels, il faut réaffirmer ce principe énoncé par Niels Boeing : *« Toute analyse politique du capitalisme actuel doit partir de ces zones critiques »*.

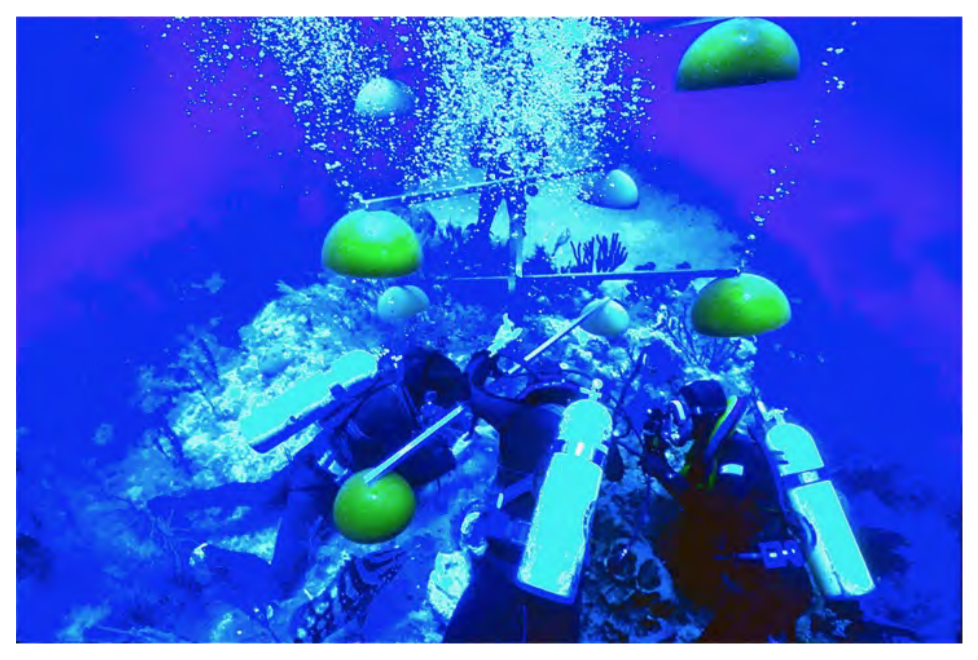
Lors d'un tournage pour *Planet Ocean : Underwater Art* de Jürgen Claus, l'artiste a exploré une expérience artistique particulière avec les sons sous-marins. L'un des motifs centraux du film était un clocher descendu dans l'océan jusqu'à une profondeur d'environ 15 mètres. Le clocher a été filmé parmi les récifs de Long Island, aux Bahamas. Il comprenait au total 12 cloches de verre de couleur orange vif suspendues à une structure en aluminium. Le clocher était à la fois une sculpture et un instrument dont jouaient les plongeurs avec des fusées éclairantes à la main. On peut imaginer l'espace sous-marin de la mer comme une immense salle de concert.

Soudain apparaissent dans notre corpus d'images des films, des installations artistiques qui ne sont pas familiers à la critique d'art traditionnelle : Microbiomes, holobiontes ! Elle doit alors faire un effort énorme pour prendre en compte ce nouveau champ de l'art en pleine expansion. Devons-nous alors parler de *zones critiques* aussi pour l'art ? L'art lui-même - nous ne parlons pas ici des

thèmes dont traite l'art - est-il fondé sur suffisamment de connaissances intrinsèques en géologie, climatologie, biologie, cybernétique pour se familiariser immédiatement avec les multi-univers nouveaux de sons et d'images des artistes ? Je pense, par exemple à Victoria Vesna (1959) qui a présenté avec son équipe interdisciplinaire un énorme aquarium virtuel sonore aux Rencontres *Ars Electronica* de Linz. Nous y entendons monter du fond des océans la souffrance du phytoplancton, la plus grande population de notre planète, responsable de jusqu'à 80% de l'oxygène de l'atmosphère terrestre. *« Nous devons nous concentrer sur le bas de la chaîne alimentaire plutôt que sur le haut »*, déclare l'artiste américaine. Projeté sur le *cloud* au-dessus de nous, le plancton, apparaît alors de la taille des baleines. L'art prend ainsi de l'ampleur, à la mesure du débat sur le climat. Il nous impose à sa manière ses analyses et notre responsabilité humaine.



Sharm, 1978, Wien.



Taucher am Glockenturm.



Die Geburt des Homo Aquaticus.



Sharm, 1978, Wien.



Die Geburt des Homo Aquaticus.

Guérisseurs de terre[1]

Cristina Freire

magma@analisiqualitativa.com

Chargée de cours au programme d'études supérieures en esthétique et histoire de l'art de l'Université de São Paulo. Chercheure au CNPq (Conseil national pour le développement scientifique et technologique, Brésil). Conservateur et professeur du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo (1990-2019). Professeur invité à l'université de Princeton, États-Unis, 2019. Cristina Freire a publié *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. (1999); *Arte Conceitual* (2006), *Walter Zanini: Escrituras Críticas*, 2013 (Prix Jabuti, 2014), entre autres livres. Elle développe actuellement le projet *@cultivaresfloresta* d'expérimentation agro-écologique et culturelle qui contribue au reboisement de la végétation indigène, à l'écologie des connaissances et à la production biologique durable dans la forêt atlantique du Brésil.

Abstract Le traitement des terres et les pratiques agricoles ont été transformés au cours du siècle dernier. La monoculture agricole et son profond impact sur nos modes de pensée nous ont été imposés par la devise de la modernisation. Tout cela a profondément modifié le paysage, la biodiversité et la transmission de la mémoire bio-culturelle. En Amérique latine, les populations traditionnelles, en particulier les indigènes, malgré la politique d'extermination dont ils ont été historiquement victimes, sont des agents actifs de conservation de la mémoire et de la régénération urgente et nécessaire de la vie sur la planète.



« Cette photo a été prise à la ferme pendant la culture de la terre ».

Il y a quelque temps, je suis tombé sur une photographie, conservée par ma mère pendant de nombreuses années. Dans la petite image en noir et blanc, mon grand-père, une houe à la main, plante.

Au dos de la photo, il a noté : *« cette photo a été prise à la ferme pendant la culture de la terre »*. L'endroit est juste, c'est sa ferme dans le sud du Brésil, mais l'heure est seulement suggérée : *« quand la terre était cultivée »*. Quel serait ce *« quand »* pour lui, né à la fin du XIXe siècle et qui a vécu un changement radical de mode de vie ? Peut-être cultivait-il une herbe médicinale, qu'il connaissait bien en tant que pharmacien homéopathe, et la houe ainsi que la présence de sa femme, suggèrent l'intimité des relations. Cette culture de la terre est, en fait, un indice d'un autre temps.

[1] Traduit du portugais par Hervé Fischer.

C'est dans l'après - 2e Guerre mondiale, que la pratique de l'agriculture, jusqu'alors basée sur une relation étroite avec la nature, attentive à ses cycles et ses saisons, s'est trouvée confrontée à une éthique très différente. Dans de nombreux endroits, y compris en Amérique latine, les connaissances traditionnelles, préservées dans la vie familiale et communautaire, se sont un peu perdues, tout comme l'entretien de la terre. L'idée de nature a évolué : elle était un organisme vivant, proche et elle est devenue une extériorité lointaine, une simple ressource à explorer.

Cette photographie témoigne d'un moment déjà ancien, ce que l'on a appelé la « Révolution Verte », venue des États-Unis dans les années 1950, où la grande nouveauté était de pratiquer l'agriculture à l'échelle industrielle et d'abandonner la houe, la faux, l'artisanat, la proximité de la terre et les traitements organiques des sols. Au nom de la modernité, la mécanisation du travail a été mise en œuvre, ce qui a entraîné l'exode rural, le chômage, l'épuisement des sols, la dévastation des forêts et d'autres dommages, que nous ressentons désormais très fortement. Cette soi-disant révolution qui visait à éradiquer la faim dans le monde - une promesse jamais tenue - a imposé un ensemble de façons de faire totalement différentes des pratiques technologiques et agricoles séculaires. On a adopté des engrais, des semences génétiquement modifiées et des pesticides développés avec l'industrie de guerre. En adhérant à cette modernité forcée, les générations qui ont suivi ont oublié les connaissances traditionnelles sur le sol, le climat, la diversité des plantes et autres formes de vie indigènes. Cette amnésie, qui s'est imposée surtout aux communautés rurales, a eu des effets négatifs sur la mémoire collective, fondement de la vie sociale. Cela a entraîné l'émergence des églises pentecôtistes et de la théologie de la prospérité, qui ont pris le pas sur la conscience sociale qui était fondée sur des coutumes et des croyances d'une religiosité populaire, à base chrétienne mais profondément syncrétique, mélangée à des croyances indigènes et africaines, des traditions qui ont toujours révéré la nature.

Tout au long du XXe siècle, c'est dans les campagnes que sont apparues de nombreuses résistances politiques qui ont suscité des révolutions contre la pensée hégémonique et impérialiste. C'est le cas de la Théologie de la Libération, qui a donné naissance à d'importants mouvements sociaux en Amérique latine dans les années 1960 et 1970.

La rupture des liens communautaires a permis l'intégration des zones rurales dans l'économie de marché, qui s'est ainsi consolidée et élargie. Cette modernité forcée a imposé l'usage d'engrais chimiques pour les terres, et rendu ainsi les agriculteurs dépendants de financements extérieurs pour les achats de produits agricoles et de machines. Et l'appel à la modernisation a affaibli les liens sociaux et le patrimoine bioculturel commun aux zones rurales. Par exemple, on n'a plus prêté attention à la méga-biodiversité des tropiques, qui favorisait la multiplicité des arbres et des plantes. Les communautés locales ont commencé à négliger les fruits et légumes locaux dans leur alimentation.

Autrement dit, même le goût des aliments dans la bouche est transformé par ce qu'il faut appeler une *colonisation du goût*, qui va jusqu'à rendre les saveurs locales étranges et à *naturaliser* les saveurs étrangères. Les fruits, par exemple, qu'on a importé des zones de climats tempérés, se sont imposés, tandis que les aliments cultivés facilement et spontanément dans les arrière-cours, très appréciés dans le passé, s'oublient[2] et ont tendance à disparaître. Lorsque le goût local devient étranger sur sa propre terre, l'identité collective intergénérationnelle qui reposait sur un patrimoine bioculturel partagé, en est affaiblie. Avec l'utilisation d'engrais chimiques, les plantes elles-mêmes, exilées de leur terroir d'origine, se déconnectent de leur propre espace et temps, c'est-à-dire de la saison propice à la culture et à la récolte.

[2] Ce n'est pas par hasard que l'on s'intéresse depuis peu à ce que l'on appelle les PANC (plantes alimentaires non conventionnelles) qui tentent de sauver de nombreuses plantes connues des anciennes générations et dont le goût tombait dans l'oubli d'une uniformisation des saveurs.

Il faut rappeler ici que dans les zones rurales d'Amérique latine, les pratiques agricoles sont également très liées à la religiosité, aux rites et aux fêtes populaires. Dans la médecine rurale, par exemple, des bénédictions et des prières renforcent le pouvoir thérapeutique des herbes. Cette spiritualité est un héritage des sagesses indigène et africaine.

Le rejet des connaissances traditionnelles et les manquements à la biodiversité constituent un symptôme de l'expansion invasive du marché. Comme l'observe la penseuse et activiste indienne Vandana Shiva[3], le premier stade de la violence faite aux systèmes de connaissance locaux est de ne pas prendre en considération des connaissances jugées invisibles. C'est en leur attribuant des adjectifs péjoratifs, en les rejetant au nom de la science, en les traitant de *« primitifs »*, de *« naïfs »*, qu'on augmente leur invisibilité et finit par nier toute à ces savoirs traditionnels, qui perdent leur statut social. C'est au Mexique que les premières expériences d'agriculture industrielle ont eu lieu avec le blé et le maïs. Et ce n'est pas par hasard que la Fondation Rockefeller a financé les recherches visant à encadrer le développement d'une agriculture moderne-coloniale-impérialiste à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Et il en a été de même avec les institutions artistiques : la famille Rockefeller a soutenu la mise en œuvre de la modernité sur le continent latino-américain en favorisant la création des premiers musées d'art moderne au Brésil.

Le récit historique sur lequel s'est fondée la valeur de l'art occidental et qui a dominé les musées d'art moderne, s'est construit comme un dispositif visuel ajusté à la colonisation du regard, capable de rendre les contributions africaines et indigènes à l'art et à la culture brésiliens invisibles.

En Amérique latine, certains critiques se sont consacrés à l'élaboration d'un cadre critique décolonisateur dans le domaine de l'art. Mario Pedrosa, par exemple, considérait l'hégémonie de la narration occidentale dans l'histoire de l'art comme une mystification, qui tendait à *« transformer la richesse culturelle locale en une note marginale reflétée et consommée dans la périphérie »*. Dans le *Manifeste aux Tupiniquins ou Nambás* (1975), il déclare : *« L'histoire culturelle du Tiers Monde ne sera plus une répétition en raccourci de l'histoire récente des États-Unis, de l'Allemagne de l'Ouest, de la France, etc. Elle doit rejeter la mentalité développementaliste qui sur laquelle repose l'esprit colonialiste »*[4].

La monoculture de la terre et la monotonie du paysage sont liées. Ce n'est pas un hasard si les expériences en matière d'agriculture ont débuté sur le continent latino-américain, là où la biodiversité est parmi les plus exubérantes de la planète. Sur les dizaines d'espèces de maïs d'origine du Mexique, par exemple, il n'en reste qu'une ou deux, qui ont été adaptées pour la production et à la consommation à grande échelle.

La révolution modernisatrice des pratiques agricoles a atteint au cœur ce qui était l'autonomie de l'agriculteur, de ses goûts, de ses images et des représentations qu'il partageait avec sa communauté. Au nom du discours d'éradication de la faim dans le monde, cette mentalité a servi à élargir le marché de la consommation dans les pays d'Amérique latine et à désorganiser la vie dans les campagnes, qui était déjà en butte à l'injustice sociale.

L'agriculture à grande échelle n'a pas résolu le problème de la faim comme elle l'avait promis. Les musées d'art moderne ont souvent validé la marchandisation de l'art, l'industrie du divertissement et le tourisme de masse.

La domination de la monoculture sur les nombreux systèmes bioculturels traditionnels est donc en train de s'étendre. L'agriculture industrielle épuise les sols dans plusieurs régions de la planète, les rendant infertiles et la nourriture, considérée comme une marchandise, sert de plus en plus prio-

[3] Vandana Shiva, *Monocultures de l'esprit. Perspectives de la biodiversité et de la biotechnologie.* São Paulo, Editora Gaia, 2003.

[4] Pedrosa, Mario. *Discours à Tupiniquins ou Nambás*. Dans : Arantes, Otilia (Org.). *Politique artistique : textes choisis*. São Paulo : EDUSP, 1995. p. 333-340.

ritairement à l'alimentation du bétail et à la spéculation financière. Les pâturages pour le bétail sont en constante expansion et ont toujours besoin de nouveaux espaces, ce qui entraîne davantage de déforestation, l'invasion des zones indigènes, l'expropriation des petits producteurs et la multiplication des grands incendies criminels dans les zones forestières.

Nous savons que la nourriture qui arrive sur notre table est le fruit de l'agriculture familiale de notre pays, des petits producteurs et non des grandes propriétés qui produisent de la marchandise pour le marché financier. Dans le cadre de ce système de modernisation *« tout compris »*, l'utilisation de semences transgéniques, avec leurs royalties, va à l'encontre de la biodiversité des forêts, entraînant des effets dévastateurs et irréversibles. Les graines créoles constituent un patrimoine naturel et culturel qui permet de relier la mémoire du territoire avec l'avenir, favorisant les relations intergénérationnelles au sein des communautés dans une connaissance partagée des pratiques de plantation, des recettes culinaires, des rituels de guérison, des mythes et des rites. Tout au contraire, la transformation génétique des semences bouleverse ce cycle de transmission des traditions.

Le monopole invasif qu'acquièrent les OGM constitue un autre signal annonciateur que la planète va à sa perte, avec son cortège d'épidémies, telles que la Covid 19, encore un autre symptôme de cette auto-extermination que va nous imposer la mondialisation néolibérale.

La violence est alors appelée à se développer au cœur de ce processus historique de la modernité coloniale au Brésil. Ces effets dévastateurs de la monoculture de l'esprit, du regard et du paysage sont liés au du génocide des indigènes et de la diaspora africaine.

La terre dévastée que nous voyons aujourd'hui, celle où il y avait des bois et des animaux sauvages, où vivaient des peuples indigènes, nous crie à la face que nous détruisons notre patrimoine bioculturel, dont nous ne percevons plus que l'absence.

Nous savons que les forêts sont comme des bibliothèques et qu'à chaque fois qu'un chaman se meurt, beaucoup de connaissances, ainsi que des pratiques, des valeurs et des représentations que nous partagions, disparaissent avec lui définitivement.

Les animaux, les plantes, les minéraux étaient des éléments significatifs pour certains artistes contemporains. L'Allemand Joseph Beuys, a élargi le concept d'art en proposant la notion de *« sculpture sociale »*. Dans les années 1980, puis à la Documenta 7 à Kassel (1982), Beuys commence avec la houe à la main, la plantation de 7000 chênes. À côté des arbres étaient installées des pierres de basalte, une intervention aux implications politiques, institutionnelles et subjectives qui ne s'achèvera qu'à la Documenta 8, après la mort de l'artiste. On retrouve dans cette œuvre de Beuys la symbolique historique et archétypique de la résilience et de la protection de l'arbre. Il y a recouru dans nombre de ses performances des animaux, tels que le coyote, le lièvre, les abeilles, diverses plantes, ainsi que des instruments agricoles ancestraux. Ses idées s'inspirent de la conception de la nature, de la science et de l'art présente dans la pensée de Rudolf Steiner (1861-1925), le philosophe autrichien qui a créé l'anthroposophie et qui a commencé sa carrière intellectuelle en travaillant à archiver l'œuvre de l'écrivain et scientifique Goethe (1749-1832).

Joseph Beuys n'a pas été le seul. D'autres artistes européens tels que Kandinsky (1866-1944), Hilma af Klint (1862-1944), Mondrian (1872-1944), Paul Klee (1879-1940) se sont aussi inspiré des enseignements de Steiner et de l'anthroposophie, qui ont été des lignes directrices de leurs œuvres. Les idées philosophiques de Steiner renvoient à diverses pratiques qui sont des applications de ses enseignements, telles que la médecine anthroposophique, la pédagogie de Waldorf et l'agriculture biodynamique.

Cette compréhension macrocosmique et holistique de la communauté des vivants, qu'il s'agisse de plantes ou d'animaux, y compris les êtres humains, nécessite une *« révolution des concepts »*, à

laquelle Beuys en a appelé, notamment dans le texte qui accompagne sa participation à la Document 7, pour guérir la société occidentale[5].

Pour Beuys, cette *« révolution des concepts »* devrait mettre un arrêt à l'hégémonie occidentale de la pensée : blanche, patriarcale, eurocentrique et individualiste comme seule façon de penser, de sentir et de vivre. En plantant les arbres, l'artiste propose une conception régénératrice de la vie et de la planète et convoque d'autres formes de connaissance et de perception au-delà de la rationalité instrumentale de la pensée cartésienne. Un tel processus artistique présuppose une perception unificatrice de l'univers et de la vie, y compris des forces cosmiques en tant que portail vers l'invisible, dans le sillage de l'anthroposophie de Rudolf Steiner. Une pensée par correspondances, articulant tous les êtres vivants, plantes, animaux, minéraux, constellations, planètes, forces génératrices, super et suprasensibles, subtiles, non quantifiables, réalités spirituelles et de l'âme, énergies de résistance et de partage. Pour l'artiste, cette *« révolution des concepts »* doit s'incarner dans des actions concrètes, appelant à la solidarité entre tous les êtres au-delà des systèmes politiques.

Beuys a participé à la création du parti des Verts et défendu les principes d'une Université libre (*Freie Universität*) traitant de la créativité et de la recherche interdisciplinaire.

De telles opérations appellent la participation directe de tous à la construction d'une *sculpture sociale* qui aurait le pouvoir de façonner et de changer le monde par des actions concrètes, et c'est le sens de sa maxime : *« Nous sommes la Révolution »*.

Cet artiste incarne dans nombre de ses actions la figure du chaman, évoquant les forces et les pouvoirs intérieurs de la nature pour suggérer des expériences liées à la vie psychique, éthérée et spirituelle dans toutes ses dimensions. La figure du chaman serait le symbole archétypal de ce lien profond avec la nature qui s'est perdu dans la modernité.

La *« révolution des concepts »* de Joseph Beuys, qui est un artiste allemand, aurait dans le Sud (épistémologique et non géographique) le sens d'une *Écologie des savoirs* (*Boaventura Sousa Santos*). Cette écologie tente de décoloniser les connaissances pour articuler les cultures traditionnelles et savantes, orales et écrites, les patrimoines matériel et immatériel, en essayant de retrouver et rendre sa place à ce qui a été laissé en marge, rejeté dans l'invisible par les processus de la modernité et de la colonisation.

Dans les langues indigènes, le mot « art » tel qu'il est compris dans le monde occidental n'existe pas, et le concept de société implique un monde très différent de celui dans lequel nous vivons. Pour les différents peuples indigènes, le collectif donne un sens à toutes choses. Les valeurs fondées sur l'individualisme, le matérialisme et l'accumulation de biens matériels n'ont aucune signification pour ces peuples. Le mode de vie indigène est exemplaire par son respect de la nature et de la diversité des êtres vivants. Dans les visions indigènes du monde, nous appartenons tous à une grande famille, qui rassemble les plantes, les animaux, les rivières et les montagnes. Les peuples indigènes savent depuis des milliers d'années que le déséquilibre dans la relation avec la terre mère, Gaia, appelée Pachamama par les peuples andins, est la cause des pires maux, comme la pandémie qui nous frappe.

Ce n'est donc pas un hasard si, sur la carte de la dévastation des forêts, les territoires indigènes (malgré tant d'incendies...) apparaissent toujours comme les endroits les plus préservés de l'Amazonie.

[5] Joseph Beuys, *Un appel pour une alternative*. Dans : Documenta 7 (catalogue d'exposition) Kassel, 1982. Pp. 370-373.

L'image d'une nature statique, représentée dans les peintures des artistes européens itinérants qui ont parcouru l'Amérique du Sud, ne représente pas la réalité vécue par les peuples des forêts qui y vivent activement, gérant la forêt, plantant des espèces alimentaires à cycle court et à cycle long, régénérant des sols et préservant la diversité biologique selon une pratique que nous connaissons actuellement sous le nom d'*« agroécologie »*. Ainsi, la forêt, comme le montrent les découvertes archéologiques en Amazonie[6], a été gérée, c'est-à-dire cultivée et préservée, par les peuples de la forêt pendant des millénaires.



Ailton Krenak.

Au Brésil les connaissances traditionnelles, systématiquement effacées par la modernité, sont encore préservée de manière ténue dans les communautés rurales par les peuples indigènes, les Quilombolas et les colons de la réforme agraire de l'intérieur du pays. Ces cultures et ces modes de vie maintiennent le sentiment du soin que l'on doit apporter à la préservation de la nature pour la conservation de la terre. Mais il ne suffit pas de préserver ou de restaurer, il faut régénérer, c'est-à-dire donner une nouvelle vie au sol pour qu'il se développe et retrouve la fertilité nécessaire, permettant ainsi de rétablir le sens de la justice, la sociabilité et la solidarité entre tous les êtres vivants. Autrement dit, partager activement le patrimoine bioculturel, c'est comprendre que nous faisons partie d'un ensemble collectif plus vaste, d'un système de solidarité qui englobe le végétal, le minéral, l'animal, sans hiérarchie. Cette expérience n'a rien à voir avec les notions de propriété, d'exploitation et d'abus de ce qu'on s'est mis à appeler les *« ressources naturelles »*.

Les indigènes le savent parce qu'ils vivent la forêt depuis des milliers d'années. Vivre la forêt, cela veut dire s'y nourrir, guérir avec elle, trouver des visions merveilleuses et même, pour les chamans, parler avec leurs esprits, qui circulent dans les bois pour animer la vie dans des relations de soins réciproques. S'en prendre aux peuples indigènes, c'est certainement aussi vouloir détruire ces modes de vie.

Dans les années 1980, la crise écologique se profilait déjà à l'horizon lorsque, après plus de 20 ans de dictature militaire au Brésil (1964-85), l'Assemblée constituante a réuni des hommes politiques et des dirigeants pour rédiger une nouvelle Constitution pour le pays.

[6] Voir les recherches de l'archéologue Eduardo Góes Neves sur l'archéologie amazonienne.

Ailton Krenak, un important dirigeant indigène, s'est rendu à la plénière de l'Assemblée pour exprimer les revendications des peuples indigènes du Brésil, qui comptent aujourd'hui plus de 300 groupes ethniques différents, et qui parlent plus de 270 langues différentes.

Vêtu d'un costume blanc et portant l'encre de l'arbre *jenipapo* (qui signifie en langue tupi-guarani *« fruit pour la peinture »)*, il s'est peint le visage en parlant.

En revendiquant, par la force de son geste et de son discours, le respect des modes de vie et des territoires indigènes, il a mobilisé d'autres modes de compréhension et d'affection. Comme l'a expliqué Krenak, la voix de ses ancêtres a parlé dans son corps par ce geste rituel et politique. Cette action emblématique signifie que son corps devient un champ de bataille actif et résistant au nom de la lutte indigène contre l'oppression historique. L'utilisation de l'encre et ses gestes peuvent évoquer une performance, mais pour Ailton Krenak ce n'était certainement pas une performance artistique. En choisissant l'arène politique comme lieu d'intervention, il dénonçait les destructions subies par les peuples indigènes sur leurs territoires. La force de ce geste demeure dans la sphère publique au Brésil l'une des actions les plus fortes en faveur des droits des indigènes.

L'extermination des peuples traditionnels par des épidémies, l'invasion de leurs territoires et les attaques contre leur mode de vie font partie de la politique d'anéantissement de la biodiversité, qui comprend l'abattage et le brûlage des forêts, l'érosion génétique causée par l'industrie agrotoxique, qui nous conduit à la monoculture du paysage, de l'esprit et de l'imagination, dans un processus accablant de désertification de la vie.

Dans ce sombre panorama, dont les effets dévastateurs sont ressentis globalement, la conservation de la terre implique le travail de régénération de la puissance de la vie pour produire activement la diversité dans ses multiples sens : diversité des espèces, diversité bioculturelle, des sexes, des connaissances, des perceptions, des pensées, des souvenirs, afin de pouvoir ensuite prévoir d'autres mondes possibles qui palpitent dans le temps du *« pas encore »* et suggèrent une politique de l'espoir.

Ainsi *« l'époque où la terre était cultivée »* de mon grand-père suggère aujourd'hui, sans romantisme, d'autres cultures, des efforts régénérateurs gérés sur de nouvelles bases, connectés, communautaires, solidaires, multiples, agro-écologiques, décolonisatrices, pacifiques et intégratrices.

Pour le peuple indigène Yanomami, qui vit au Brésil, à l'extrême nord de la forêt amazonienne, à la frontière avec le Venezuela, les chamans communiquent directement avec l'esprit de la forêt, les *xapiri*, qui flottent dans les airs. Le chaman Yanomami Davi Kopenawa, raconte à l'anthropologue Bruce Albert[7] ce que c'est que de vivre la forêt dans l'une de ses visions : *« Le ciel avait menacé de tomber sur nos têtes (...) là où le dôme céleste s'approche des bords de la terre. Les habitants de ces régions lointaines ont été exterminés parce qu'ils ne pouvaient pas s'accrocher au ciel. Mais ici, où nous vivons, elle est très haute et plus solide. Je pense que c'est parce que nous vivons au centre de l'immensité de la terre. Un jour, cependant, dans longtemps, elle pourrait même s'effondrer sur nous. Mais tant qu'il y aura des chamans vivants pour le tenir, cela n'arrivera pas. Il va juste se balancer et sauter beaucoup, mais il ne va pas se casser. C'est ma pensée »*.

[7] Kopenawa, Davi e Bruce Albert. La Chute du Ciel. Paroles d'un Chaman Yanomami (Terre Humaine). Paris Pocket, 2014.

Ré-imaginer les musées pour agir sur le climat[1]

Rodney Harrison - Henry McGhie - Colin Sterling - Emma Woodham

magma@analisiqualitativa.com

Le concours et ses programmes associés ont été élaborés dans le cadre du secteur prioritaire Patrimoine du Conseil de recherche sur les arts et les sciences humaines (AHRC) du Royaume-Uni à l'époque où il a été décidé que la COP26 se tiendrait à Glasgow en novembre 2021. L'équipe Patrimoine AHRC, dirigée par Rodney Harrison, professeur d'études du patrimoine à l'Institut d'archéologie de l'UCL - University College de Londres -, travaille avec l'AHRC/UKRI, la communauté de recherche sur le patrimoine et les organisations partenaires nationales et internationales de Patrimoine, afin de collecter et stimuler un large éventail de recherches dans le domaine des arts et des sciences humaines susceptibles de contribuer de manière importante à la compréhension du patrimoine. L'organisation de ce concours de design par Patrimoine du PAC a été menée en partenariat avec Colin Sterling, également basé à l'Institut d'archéologie de l'UCL dans le cadre de son propre projet de bourse de leadership financé par *PAC New Trajectories in Curatorial Experience Design* (www.experience-design.co.uk), ainsi qu'avec Henry McGhie, fondateur de *Curating Tomorrow*, une société de conseil qui vise à aider à maximiser la contribution des musées, du secteur du patrimoine et d'autres organisations et secteurs pour soutenir la prospérité sociale, économique et environnementale (www.curatingtomorrow.co.uk), et avec le Glasgow Science Centre, en étroite collaboration avec Emma Woodham.



Glasgow Science Centre.

Abstract La lutte contre le changement climatique exige une créativité radicale et de nouvelles formes de relations, d'institutions et de pratiques. *Reimagining Museums for Climate Action* a été lancé le 18 mai 2020, à l'occasion de la Journée internationale des musées 2020 (www.museumsforclimateaction.org), sous la forme d'un concours international d'idées et de design visant à (re)imaginer et à (re)concevoir radicalement l'institution muséale, afin de contribuer à un avenir plus équitable et plus durable à l'ère du changement climatique. Le concours a suscité un intérêt considérable, avec 264 contributions de 48 pays. Huit lauréats ont reçu chacun 2 500 £ pour transformer leurs idées en expositions qui seront présentées au Centre scientifique de Glasgow avant et pendant la COP26. L'exposition présente également un large éventail d'idées parmi les soumissions, visant à fournir au secteur des musées et à la société une source d'innovation et d'inspiration pour atteindre les objectifs de la Convention-cadre sur les changements climatiques et de l'Accord de Paris.

Concours

Reimagining Museums for Climate Action demande aux concepteurs, architectes, artistes, poètes, philosophes, groupes indigènes, groupes communautaires, professionnels des musées et au grand public de re-concevoir et de re-designer radicalement le musée pour contribuer à un avenir plus juste et plus durable à l'ère du changement climatique. Le concours invite à réfléchir à de nouvelles

[1] Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

approches de la conception, de l'organisation et de l'expérience des musées pour amplifier et accélérer l'action en faveur du climat dans divers contextes et à différentes échelles, permettant aux musées et à la société d'aller plus loin, plus vite, ensemble, vers un avenir carbone zéro. Alors que le monde est confronté à une pandémie mondiale qui a des répercussions sur tous les aspects de la vie sociale, culturelle et économique, beaucoup de nos certitudes sur l'avenir ont en partie perdu leur crédibilité.

Alors que des milliers de musées dans le monde restent fermés, de nouvelles formes d'engagement et d'expérimentation sont apparues pour repenser la relation entre les musées et la société. Mais malgré un profond sentiment d'incertitude et d'insécurité, un espoir demeure : que la multitude d'initiatives que les communautés du monde entier ont su prendre pour répondre à la COVID-19 puisse inspirer de nouvelles formes d'action radicale afin de faire face à l'urgence climatique et écologique. En ce moment, il est particulièrement important de considérer les capacités exceptionnelles que peuvent offrir les musées pour façonner un avenir plus équitable et un développement plus durable.

Ré-imaginer les musées

Les musées ont des styles architecturaux et des dimensions très variés. Plutôt que de se concentrer sur un lieu ou un type de musée spécifique, nous vous invitons à nous adresser des propositions qui requestionnent et même bouleversent les fondements mêmes de la pensée muséologique, afin de mieux répondre au défi du changement climatique. Vous pouvez situer votre musée n'importe où, ou suggérer une approche qui ne soit pas liée à un lieu spécifique. Nous vous invitons à nous soumettre des propositions de conception et de design radicalement différentes de celles du musée « traditionnel », ou qui explorent de nouvelles façons de faire dans les musées traditionnels. Votre réponse peut porter sur n'importe quel aspect de la conception et de l'activité du musée, et les idées peuvent être aussi fantastiques ou aussi réalistes que vous le souhaitez. Nous ne cherchons pas à juger les propositions sur leur faisabilité, mais sur la mesure dans laquelle elles ré-imaginent le musée pour qu'il puisse mener une action rapide et significative contre la dégradation du climat.

Les musées sont étroitement liés à de nombreuses manières de faire traditionnelles qui ont conduit la planète au bord de l'effondrement écologique : le clivage entre vie humaine et non humaine, la marginalisation et l'oppression des peuples indigènes, la célébration des récits de progrès basés sur une croissance économique illimitée. Ces dernières années nous avons observé un profond changement dans les modalités de sauvegarde et de gestion du patrimoine par les musées, mais les logiques sous-jacentes de préservation, d'interprétation, de conservation, d'éducation et de recherche sont demeurées les mêmes. Ce concours vise à revisiter ces principes fondamentaux de manière imaginative, créatrice et rédemptrice, afin d'inspirer de nouvelles approches de l'équité climatique et des pratiques écologiques dans le secteur des musées et même plus largement.

Exposition

Les candidatures seront jugées par un panel international d'experts en muséologie, architecture et design, changements climatiques, patrimoine et durabilité. Les huit finalistes recevront chacun 2 500 £ pour transformer leurs idées en expositions, qui seront présentées au Centre scientifique de Glasgow avant et pendant la COP26, la conférence des Nations unies sur le changement climatique, en 2021. La COP26 doit avoir lieu au Scottish Event Campus (SEC). Le Glasgow Science Centre, qui est situé à côté du SEC, jouera un rôle clé dans la conférence. L'exposition sera accompagnée de conférences, d'ateliers et d'autres activités encourageant le débat sur le rôle futur des musées en période de changement environnemental rapide.

Annexes

Le Glasgow Science Centre, situé à côté du Scottish Exhibition Centre, accueillera la COP26 en novembre 2021.Le Glasgow Science Centre est l'un des plus populaires musées de sciences d'Écosse.





Portrait de l’artiste contemporain

Norbert Hillaire

magma@analisiqualitativa.com

Critique d’art, essayiste, artiste, Norbert Hillaire est professeur émérite de l’université de Nice (sciences de l’art et des médias), où il a dirigé le département *Art / communication / langage*. Il préside l’association *Les murs ont des idées,* spécialisée dans le design et la réflexion prospective sur les espaces collectifs et la ville du futur. Ses recherches visent une « rétroprospective » des problèmes posés par l’essor des technologies digitales et des réseaux dans l’art et la culture, mais aussi dans le paysage urbain et les territoires. Elles questionnent les liens entre anciennes et nouvelles techniques, les grandes ruptures de la modernité et les relations entre l’art, l’artisanat et l’industrie (en particulier autour du thème de la réparation).

Principales publications : *Œuvre et Lieu* (en collaboration avec Anne-Marie Charbonneaux) Flammarion 2002. *L’art numérique (*avec Edmond Couchot), Flammarion, 2003 et 2009. *L’artiste et l’entrepreneur*, Cité du design, 2008. *L’expérience esthétique des lieux,* L’Harmattan, 2008. *La côte d’azur après la modernité*, éditions Ovadia, 2010. *L’art dans le Tout Numérique*, Manucius (2015). *La fin de la Modernité sans fin*, l’Harmattan (2013). *La réparation dans l’art*, Scala (2019).



Un livre d'Hervé Fischer paru en 1981.

Abstract Plutôt que de tenter de saisir, du point de vue du sociologue, l’art de notre temps, que l’expression *Art contemporain* est loin de résumer entièrement, peut-être la fiction nous offre-t-elle un moyen de transport plus approprié pour nous plonger au cœur de ces relations si difficile de l’art et de la société. D’autant que l’art contemporain n’en finit pas de se mesurer à une Modernité en constante réécriture, au point qu’une exposition récente au Musée Picasso de Malaga, se demandait si *l’histoire de l’art n’est pas elle-même un art (visuel)*[1]. Face à un objet qui se déplace, en même temps, et aussi vite, que l’observateur qui tente de le saisir, une position flottante, sensible, dynamique, au plus près du réel et des rêves d’un artiste-type voyageant dans un train (en écho lointain au célèbre roman de Michel Butor, *La modification*), peut nous aider peut-être à sortir du réductionnisme fatal de la sociologie. On savait avec Bourdieu que la sociologie est un sport de combat : serait-elle, plus difficilement, un Art ? C’est à ces questions que le projet d’Hervé Fischer, depuis de longues années, nous invite, comme nous y invitait déjà ce sociologue des sens et de la ville que fut Georg Simmel.

Appelons-le AC. Il se lève tôt. Ou plutôt, ses pensées le réveillent, l’obligeant à se lever (et quand bien même il voudrait se rendormir après un premier café, il n’y réussirait pas, car la machine à traduire ses pensées en projets artistiques, en œuvres à venir, s’est déjà trop emballée pour espérer pouvoir la stopper). Parfois, ce sont ses obligations professionnelles qui l’obligent à se lever tôt et à s’activer (mais dans ce cas, il n’aurait aucune peine à se rendormir, si cette grâce lui était accordée), et, selon un tout autre rythme que celui auquel il s’est accoutumé (passant de son lit à son atelier, et de son atelier à son lit, tournant autour de sa paresse en quête d’une idée, d’une solution pour cette

---

[1] *Généalogies de l'art ou l'histoire de l'art comme art visuel*, février-mai 2020, Museo Picasso Málaga.

pièce dont il ne voit pas le bout), c'est dans la hâte qu'il se prépare un café, qu'il rassemble à la fois ses affaires et ses idées en projetant mentalement le cours qu'il doit donner quelques heures plus tard à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Rennes, où, pour la sixième année consécutive, on lui a renouvelé les quelques heures de vacation qu'il donne aux apprentis artistes.

Son TGV ne l'attendra pas, et c'est en maugréant qu'il dévale les escaliers avant de courir vers la station de bus, où la silhouette du 71 se dessine à une distance suffisamment éloignée pour qu'il ait le temps de ralentir le pas, de souffler.

Autrement, dans son atelier, l'essentiel de son temps se passe à regarder ses œuvres. Assis sur une chaise. Ou allongé sur le canapé *Bobochic* qu'un marchand lui a offert en échange d'une pièce, et depuis lequel il peut voir ses œuvres, mais autrement, selon un profilage de l'esprit et de l'œil qui lui donne à voir son *work in progress* autrement qu'il ne le voit quand il est assis sur sa chaise, ou, quand il est dans son œuvre (il n'a jamais oublié cette histoire bien connue de Kandinsky, qui, dit-on, découvrit l'art abstrait, du moins le sien, par le hasard d'une rencontre imprévue entre son œil et le tableau qu'il était en train de peindre (déjà la vogue de la sérendipité) : l'histoire officielle dit ceci : *« un soir, alors qu'il rentrait chez lui, à Munich, en poussant la porte, il aperçut un magnifique tableau, dans la lumière du soleil couchant, d'une indescriptible beauté, baigné de couleurs intérieures »*. Il n'y retrouva alors rien d'autre que des formes et des couleurs, n'y reconnut aucun sujet : puis il se rendit soudain compte qu'il s'agissait d'une de ses toiles renversée sur le côté, contre le mur. Le lendemain, il voulut reproduire l'expérience en changeant l'orientation de la toile - peine perdue, il reconnaissait sans cesse les objets figurés… C'est à partir de ce moment-là que Vassily Kandinsky comprit que *« l'objet était nuisible à [s]es tableaux »*.

Dans le TGV qui traverse des paysages gris, encore enveloppés dans une brume légèrement bleutée (à moins que ce ne soit le contraire), entre été et automne, il repense à cette lettre adressée à Michelangelo Antonioni, dont un de ses amis lui a conseillé la lecture, et à cette idée de la fragilité de l'artiste qu'évoque son auteur, Roland Barthes. *« Je voudrais, cher Antonioni, que vous me prêtiez un instant quelques traits de votre œuvre pour me permettre de fixer les trois forces, ou, si vous préférez, les trois vertus, qui constituent à mes yeux l'artiste. Je les nomme tout de suite : la vigilance, la sagesse et la plus paradoxale de toutes, la fragilité »*.

Il se dit que ce temps était porté par une certaine vitalité intellectuelle, (même si, sans doute était-ce là la fin d'une certaine culture), dans laquelle pourtant on voulait croire encore à la *société*, au point d'en débusquer, pour les mettre en lumière, les stéréotypes et les mythologies, comme le fit Barthes dans son livre éponyme.

Mais ce temps s'est volatilisé à ses yeux, et la culture, entendons par là ce corps à corps toujours un peu mollasson entre l'art, la société et la morale d'une époque, entre lesquels l'artiste se trouve toujours un peu baladé, et même parfois carrément déplacé, était alors suffisamment réfléchie, ou si l'on veut moins immédiate et réactive, ou, pire encore, *proactive*, qu'elle ne l'est devenue (les mots de *buzz*, de *like*, n'existaient pas encore, et la narcose médiale n'avait pas encore totalement gangréné la culture) pour qu'un Barthes puisse s'adresser à l'un de ses représentants aussi prestigieux que Michelangelo Antonioni dans *Le Nouvel Observateur* avec le sentiment de s'adresser à une communauté de lecteurs vigilants eux aussi, disposés à l'entendre (ce temps fut aussi celui des grands ministres de la culture en France, disparus eux-aussi).

L'heure ne semble plus à la discussion sur la fragilité de l'artiste, prix de sa situation incertaine, entre la grande histoire et sa propre petite histoire personnelle, sur la flèche de ce temps auquel il cherche à adhérer avec l'inquiétude permanente de ne pas y réussir.

Pourquoi ne pas commenter cette lettre avec ses étudiants cet après-midi, en écho à cette annonce qu'il voudrait leur faire d'une *master class* qu'il a dans l'idée (cette idée a germé dans sa tête,

l’autre soir, dans un vernissage, au cours duquel il a rencontré un fameux cinéaste expérimental, avec lequel il a esquissé les contours de son projet) ?

En quoi cette époque, celle dans laquelle il surnage, se distingue-t-elle de celle des Modernes ? Qui étaient donc ces Modernes, avec lesquels, comme tous ses amis, il sait qu’il doit compter et composer - fantômes qui n’en finissent pas de se rappeler au bon souvenir de ces Contemporains dont il fait partie par obligation professionnelle, même s’il lui en coûte, et s’il ressasse souvent, les jours sombres, ces formules sinistres et percutantes de Giorgio Agamben - philosophe aimé des écoles d’art - qui définit le contemporain, comme cette lumière du temps qui nous fait signe depuis les ténèbres de notre monde le plus actuel, ou encore comme *« cette relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l’anachronisme »*. Et c’est d’ailleurs pourquoi, toujours selon ce philosophe, *« l’être de la mode comporte un certain déphasage, un jeu, par lesquels son actualité inclut à l’intérieur d’elle-même comme un parfum de démodé »*[2].

Est-ce pour cette raison, *le démodé dans la mode*, se demande-t-il (tandis que l’effet de souffle du croisement de deux TGV, ne réussit même pas à ébranler sa rêverie - maussade comme le temps, qui a définitivement choisi le gris contre le bleu), que tant de plus jeunes artistes, aiment tant certains personnages décadents, tels AP ? Il se souvient que l’autre jour, une de ses amies artistes lui a fait part de son projet de faire une thèse, qu’elle envisageait comme prolongement ou *extension du domaine de son œuvre*, projet qu’elle lui a soumis pour qu’il le valide, avant de l’envoyer au directeur de thèse auquel elle pensait :

« Bonjour, je suis LT, une artiste nîmoise qui vit à Bruxelles. Je suis diplômée d’un Master de littérature française (Paris IV Sorbonne, 2014) après avoir étudié à l’Université Aix-Marseille et King’s College (London). J’avais écrit deux mémoires, l’un sur le journaliste postmoderne décadent AP (sous le direction de F de Saint-C), puis un autre intitulé Blaise Cendrars et Valéry Larbaud : les jeunes hommes riches (sous la direction de MJ). J’étais à l’époque intéressée par le dandysme comme art de vivre ce qui m’a mené à des études de "performance" en école d’art à Bruxelles.

Je vous écris car comme vous l’aurez compris, je suis à la recherche d’un directeur de thèse pour le contrat doctoral de Création littéraire à l’UCA. Je voudrais entretenir un échange fructueux.

Ma pratique artistique est pluridisciplinaire, elle mêle principalement performance / écriture / vidéo / installation. Par ailleurs, j’initie des "Productions de Narration" qui invitent d’autres personnes via googledoc, mail, messenger Fb, Zoom à créer des fictions collectivement. Ces fictions prennent aussi la forme de performance que je curate dans un Festival de performances nommé 1000 milliards de fictions (que j’ai moi-même fondé) à La Brasserie Athénée, à Bruxelles. Il y a un écosystème très fort dans ma pratique.

En juin 2020, j’ai soutenu mon mémoire numérique intitulé "Les récits croisés ou le cross-over" sous la direction de l’historienne et curatrice M V avec mention. Les possibilités du site internet ont renforcé mes désirs d’hyperfiction. À l’avenir, je voudrais que le site entier tourne autour d’une fiction commune : mon œuvre.

Pour la thèse de Création littéraire, je souhaite poursuivre ma recherche sur le transmedia storytelling ainsi que sur la performativité de l’écriture. Il s’agirait donc de "nouvelles écritures". Le support de cette création serait numérique. Mon travail est complexe et tentaculaire, je vous invite à y faire un tour : lt.com.

[2] *Qu’est-ce que le contemporain ?* Giorgio Agamben, Rivages poches / Petite Bibliothèque.

J'ai écumé la liste des professeurs de l'UCA, googlé leur parcours et leur champ de recherche, il m'a semblé que votre approche pluridisciplinaire et artistique pourrait convenir à ma démarche artistique.

Je suis sur Nîmes en ce moment. Si vous êtes dans le coin, je serai heureuse de vous rencontrer afin d'en discuter de vive voix.

Bien cordialement, LT »

La réponse de ce directeur de thèse, qu'elle lui a transmise, l'a beaucoup amusé (elle beaucoup moins) :

« Je me sens loin, lui dit ce professeur, très loin de la Villa A, et à vrai dire, toute l'agitation actuelle autour des relations entre le réel et la fiction, telle qu'elle s'exprime en particulier dans l'art contemporain, mais aussi dans la théorie - par exemple dans les gender studies - tout cela m'intéresse de moins en moins, sans compter que je suis aussi lassé de l'installationnite et de la participationnite dans l'art.

En fait, je m'intéresse de plus en plus aux relations entre la parole, la voix et le réel, ce qui n'est pas exactement la même chose, tels qu'ils sont à l'œuvre au service d'une "intensification" de la vie, dans les livres entrelacés du judaïsme (de la Torah au Talmud, en passant par la Kabale ou le Zohar) : dans cette tradition et entre ces livres, un point commun : le livre de la vie et le livre de la connaissance sont inséparables, comme vous savez.

C'est là que se trouve la source du nouveau, comme d'ailleurs de nombreux esprits aussi éclairés que Proust, Benjamin, ou Beuys l'avaient compris.

Je ne saurai donc trop vous conseiller d'approfondir ces questions abyssales, en contrepoint, en résonance, en parallèle, ou en accord secret avec vos propres recherches actuelles (en vous rapprochant par exemple d'un talmudiste, il doit bien y en avoir à Bruxelles), que je vous encourage à poursuivre et pour lesquelles j'espère que vous trouverez un directeur ».

Même s'il a bien sûr voulu rassurer son amie à propos de cette réponse curieuse, il se dit que le professeur n'a pas totalement tort d'ironiser sur la participationnite :

N'est-ce pas là, à la fin, pense AC, une maladie chronique de l'art contemporain, dont les origines remontent, il est vrai, aux avant-gardes historiques, et à leur volonté de rapprocher l'art de la vie, en plaçant le spectateur au centre de l'œuvre ?

Et même s'il s'agissait, comme dit Duchamp, de faire en sorte que ce soient les spectateurs qui font les tableaux, il ne peut s'empêcher de penser que ce même Duchamp était plus subtil, car il savait qu'en disant cela, il enveloppait ses œuvres d'un halo de mystères et de provocations en chaîne, de questionnements infinis qui finiraient par élever celles-ci au rang de purs objets muséaux auratisables, destinés à être admirés, dans un silence respectueux pour leur puissance énigmatique et leur profondeur mystagogique, plus encore que d'être partagés par des *« spectacteurs »*.

Ses tableaux (y compris ses *ready made*), sont bien, à ce titre et comme il a pu le lire, il s'en souvient, sous la plume de Duchamp lui-même, des *retards* (soient des objets qui font tableau, ou qui opèrent comme tels, à la condition d'être enveloppés de discours cryptés et précédés d'une réputation sulfureuse à travers de nombreuses couches de dossiers et documents, qui finissent par élever ces tableaux au rang de témoignages et de pièces à conviction du grand procès posthume dont le XX° siècle est le théâtre permanent).

Ses œuvres ne sont donc pas faites par les spectateurs : c'est plutôt le contraire qui est vrai : le spectateur est comme défait par ces dernières, ou fait comme un rat, pense-t-il, surtout s'il s'agit d'un artiste de l'Art Contemporain, tel que lui, AC. D'autant que les esthétiques de la participation se sont ensuite propagées à travers tous les courants et manifestations artistiques du XX° siècle, et

en particulier à travers les arts de la performance. De grands artistes comme Beuys leur ont conféré un cadre légitime dans l'art contemporain avec son idée de *« sculpture sociale »*. Mais aussi au-delà.

Et, il est vrai aussi, comme il le voit chaque jour un peu plus, que l'émergence des arts numériques, la possibilité offerte au spectateur d'interagir avec celle-ci, ont encore étendu le champ des questionnements à propos de la participation du spectateur, au point que la participationnite a maintenant gagné toutes les zones de ce grand corps malade de l'art contemporain auquel il appartient. La participationnite a pour finir gangréné les formes de l'exposition, et sous le nom de médiation culturelle, de nombreux dispositifs multimédia sont supposés permettre au spectateur d'entrer dans l'œuvre, afin d'en mieux saisir les enjeux.

Au point qu'il se prend à rêver d'un centre d'art conçu à l'opposé de ce qui se fait à la Culture. Ainsi, le directeur et fondateur d'un important centre d'art contemporain lui écrivait ceci, il y a quelques jours (point de vue qui illustre bien l'anémie qui menace le corps de l'art contemporain, et dont la cause principale est à chercher justement dans un usage immodéré et addictif de la participation) : *« de manière plus générale, je serais tenté par un lieu d'écologie, perdu, qui ne ferait rien pour faire venir un public, tout en l'accueillant s'il le désirait. Phalanstère-couvent-utopie-montagne que le public atteindrait après deux heures de marche, loin de toute industrie culturelle. Enfin ne plus être en demande de rien ! »*.

À quoi, il avait répondu : *« Je comprends parfaitement votre aspiration à un centre d'art fondé sur le modèle des ordres monastiques ou contemplatifs, plutôt que sur celui des ordres mendiants - modèle de centre d'art qui prévaut aujourd'hui avec son cortège de communication, d'interactions, de médiation culturelle des publics, bref d'ennuis de toutes sortes et en particulier budgétaires, trop près de l'industrie culturelle en effet, et je dirais même que je partage cette aspiration : mais à part quelques nietzschéens attardés comme moi, c'est ce modèle de l'industrie culturelle qui prévaut »*. Et en effet, aujourd'hui, la participationnite est une maladie qui peut rapporter gros, et qui s'étend à l'ensemble des sphère du business, du design social et économique de la vie humaine (sans parler évidemment du business financier de l'art) : *do it yourself*, design par l'usager, customisation, cinéma 3D. Immersion généralisée dans le grand cinéma du monde. Se souvenir que *théoria* veut dire : *« contemplation »*, pense-t-il.

L'artiste moderne, comprend-il finalement en reprenant sa lecture de Barthes, c'était donc autre chose: un certain art de vivre sur une ligne de crête, qui le distinguait du prêtre : ce n'était pas tant ce prêche contre ces temps révolus dont il faudrait faire table rase (selon la doxa historique), ce n'était pas tant non plus cette obsession du collectivisme auctorial (malgré certains leurres déposés çà et là, sur le fleuve de l'Histoire, par de grands précurseurs du Moderne, tel le magnifique *« la poésie sera faite par tous, non par un »* du Conte de Lautréamont), que cette inquiétude même du temps entée dans un sentiment d'avance-retard permanent, que Barthes perçoit à l'œuvre dans l'œuvre d'un Antonioni, et qui en fait tout le prix. Cet extrait, en particulier, continue de le poursuivre, il lit :

« Je suis ici, me semble-t-il, pour dire en quoi votre œuvre, au-delà du cinéma, engage tous les artistes du monde contemporain : vous travaillez à rendre subtil le sens de ce que l'homme dit, raconte, voit ou sent, et cette subtilité du sens, cette conviction que le sens ne s'arrête pas grossièrement à la chose dite, mais s'en va toujours plus loin, fasciné par le hors-sens, c'est celle, je crois, de tous les artistes, dont l'objet n'est pas telle ou telle technique, mais ce phénomène étrange, la vibration.

Pourquoi cette subtilité du sens est-elle décisive ? Précisément parce que le sens, dès lors qu'il est fixé et imposé, dès lors qu'il n'est plus subtil, devient un instrument, un enjeu du pouvoir. Subtiliser le sens est donc une activité politique seconde, comme l'est tout effort qui vise à effriter, à troubler, à défaire le fanatisme du sens. Cela ne va pas sans danger. Aussi la troisième vertu de

l’artiste (j’entends le mot "vertu" au sens latin), c’est sa fragilité : l’artiste n’est jamais sûr de vivre, de travailler : proposition simple mais sérieuse : son effacement est une chose possible.

La fragilité est ici celle d’un doute existentiel qui saisit l’artiste au fur et à mesure qu’il avance dans sa vie et dans son œuvre ; ce doute est difficile, douloureux même, parce que l’artiste ne sait jamais si ce qu’il veut dire est un témoignage véridique sur le monde tel qu’il a changé, ou le simple reflet égotiste de sa nostalgie ou de son désir : voyageur einsteinien, il ne sait jamais si c’est le train ou l’espace-temps qui bouge, s’il est témoin ou homme de désir ».

En réfléchissant au legs des modernes, il repense à Duchamp. C’est donc moins un héritage qu’il nous aura transmis, pense AC, moins la résonance d’un *ready made*, que cette intelligence un peu perverse du temps comme avance-retard, une intelligence tordue en somme (ou courbée comme l’espace-temps), dont, jusque sur sa tombe, il n’aura fait que graver le paradoxe, entre le temps et l’éternité, entre les vivants et les morts, entre les Modernes et les Contemporains. D’ailleurs, n’a-t-il pas fait graver sur cette tombe cette étrange épitaphe : *« D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent »* ?

Ce n’est pas la peine de courir après le principe de précaution ou les sirènes du transhumanisme, pense AC, rien ne sert de nier la mort (certains de ses collègues à l’école d’art semblent avoir épousé ces thèses de l’homme augmenté) : la mort est là, qui frappe à la porte : chez tout homme, chez toute femme, il y a la morsure de la mort, la mort qui mord. Elle me mordra un jour, et ce ne sera qu’une réplique sismique, mais plus grave, de cette petite mort qui m’a un jour et à tout jamais éloigné des chiens, mes amis (enfant, il s’était amusé à braver un chien qu’il croyait attaché très loin de lui, quand sa laisse était en réalité arrimée à un fil de fer sur lequel elle pouvait coulisser, et qui courrait sur toute la longueur d’un champ, pour venir tranquillement à sa rencontre et lui rendre la monnaie de sa bravade).

La mort viendra comme ce chien dont la laisse coulisse sur un fil tendu, en s’annonçant de telle manière que l’on n’y croie pas, qu’elle est trop loin, qu’elle n’osera pas venir s’attaquer à (ce) qui ne demande qu’à vivre et ose défier l’annonce qu’elle nous fait de sa venue : elle sera là plus vite que prévu, surgissant au présent du proche, et non plus du lointain, ce fameux présent d’éternité des grammairiens, qui nous fait croire que les accidents n’arrivent qu’aux autres, ou que le Guadalquivir coule à Cordoue - ce présent qu’a osé défier Duchamp, quand, réintroduisant le temps dans l’éternité, et s’adressant en somme à nous depuis sa tombe, il nous dit, au présent de notre présence devant lui, l’absent, sur son épitaphe gravée pour l’éternité : *« d’ailleurs »*, c’est à dire, de notre point de vue distrait, comme on dit, par parenthèses, par défaut, ou par-delà ce qui importe vraiment, *« c’est toujours les autres qui meurent »*.

Mais en nous disant ceci sur son épitaphe, pense AC, il nous sermonne depuis l’au-delà, ou plutôt nous réveille de notre torpeur de l’ici-bas-maintenant, quant à cette mort dont on ne voudrait croire à l’annonce que dans la mesure où ce sont les autres qu’elle concernerait exclusivement. Et il est vrai qu’il est difficile, sauf peut-être dans les cas de ces expériences limite que l’on nomme « *near death expérience* », d’être à la fois sur le chemin de sa propre mort et de se regarder mourir – car éprouver le sentiment de sa mort imminente ou en cours revient sans doute à éprouver la dissolution de toute distance optique qui vous garantirait la possibilité d’une objectivation minimale de ce qui vous arrive.

C’est donc bien, *d’ailleurs*, toujours les autres qui meurent, reconnaît AC - et cette phrase est juste, comme une évidence incontestable, mais, proférée depuis le point de vue de l’éternité où se trouve celui qui l’énonce, et s’adressant à nous les vivants, nous les artistes de l’art contemporain, qui sommes en somme au spectacle de cette altérité absolue de la mort, devant la tombe de Marcel Duchamp, un doute, une angoisse nous saisissent, à sa lecture : et si les autres, pour une fois, c’était nous ? Puisque cet *« ailleurs »* qui peut s’entendre aussi dans ce *« d’ailleurs »* gravé sur l’épitaphe, au sens d’un point de vue situé ailleurs, comme un *« vu d’ailleurs »*, c’est celui-là même, celui de

l’éternité qui nous regarde, ce royaume dans lequel lui, le Maître des *Ready Made*, réside désormais, et dans lequel nous ne sommes pas encore : un point de vue unique, en somme, après la destitution de ce même point de vue par les avant-gardes dont il fit partie (et comme dans une éternelle ironie), qui l’autorise à s’adresser à nous désormais sur le ton de la familiarité - une simple apostrophe, en somme, comme dans une conversation entre deux amis, qui ferait toute sa place au bonheur léger de la distraction : *« d’ailleurs, voyez-vous, mon cher : ce sont toujours les autres qui meurent, et je peux vous le confier depuis l’endroit où je me trouve désormais, à vous mon semblable, mon frère : ces autres, depuis l’ailleurs où je me trouve, c’est vous ! Vous, les vivants qui (vous) réfléchissaient (ez) dans le miroir que je vous tends devant ma tombe »*.

Au courage auxquels nous oblige l’acceptation de sa propre mort, se demande AC, ne faudrait-il pas, dans ces conditions optiques singulières du regard auxquelles nous ont accoutumés les grands artistes du XX° siècle, ne faudrait-il pas ajouter la légèreté de l’ironie ? Non, il en a assez.

Le train vient de s’arrêter net en gare de Rennes : finalement, AC se rêve en Borges : *« j’écris pour moi, pour mes amis, et pour adoucir le cours du temps »*.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.3, 2020, ISSN 1721-9809

Une jeune fille de 19 ans de la caste des Intouchables a été brutalement violée : sa langue a été coupée[1]

Nalini Malani

magma@analisiqualitativa.com

Née à Karachi en 1946, Nalini Malani vit et travaille à Mumbai. A l'aide d'icônes féminines de la mythologie indienne (Radha, Sita) ou occidentale (Medée, Cassandre) ou bien de personnages comme Alice au pays des merveilles, elle explore la condition féminine d'hier et d'aujourd'hui. En 2007, elle est choisie par Robert Storr pour faire partie de la 52ème Biennale de Venise et réalise un ensemble de « reverse paintings », une technique issue de la tradition indienne de la peinture sous verre. Ce même été, l'IMMA à Dublin, lui consacre une rétrospective, accompagnée d'un catalogue, présentant peintures, dessins, vidéos et projections. Elle a également été exposée au Stedelijk Museum à Amsterdam, au Centre Pompidou à Paris et au Castello de Rivoli à Turin. En 2013, elle est récompensée par le prix de la culture asiatique de Fukuoka pour les Arts et la Culture. En mai 2019, elle remporte la septième édition du prix Joan Miró, décerné par la Fondation Joan Miro et La Caixa, pour l'ensemble de son œuvre.

Abstract Après le viol, Tereus dans sa rage a coupé la langue de Philomela et l'à abandonnée dans la cabane.



Animation disponible sur Instagram @nalinimalani « From the notebook series 2020 » ©℗Nalini Malani.

Après le viol, Tereus dans sa rage a coupé la langue de Philomela et l'a abandonnée dans la cabane.

Qu'est-ce qui a changé depuis ?

Dans les Métamorphoses d'Ovide, voici le discours de défi de Philomela.

Mais cette fille de la caste des Intouchables pourra-t-elle un jour avoir la chance de parler ?

Sa langue coupée n'arrêtera pas de parler. Le subalterne doit parler.

Pourtant ma vengeance prendra son temps,

et conviendra à la bassesse de votre crime infernal.

Mon moi, abandonné et dépourvu de honte,

dans le vaste monde que vos actions proclameront;

ou bien que je sois prisonnier dans cette tanière solitaire,

obscurci, et enseveli à la vue des hommes,

ma voix triste les rochers apitoyés bougeront,

et mes plaintes résonnent à travers le bosquet.

Écoute-moi, mon Dieu! et, si un Dieu est là,

---

[1] Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

qu’il me regarde et accepte ma prière[2].





[2] Nalini Malani dans son texte en anglais adopte une traduction d’Ovide en anglais datant du XVIIIe siècle, dont nous avons repris la traduction en français ancien sur le site web: fr.qaz.wiki/wiki/Philomela.

EXPRESS NEWS SERVICE
LUCKNOW, SEPTEMBER 24

A 19-YEAR-OLD Dalit girl is in critical condition after she was gangraped and left seriously injured in Hathras district, police said.

In her statement to the police on Wednesday, the girl said she was gangraped by four men belonging to an upper caste, who tried to strangle her and left her unconscious. Her tongue was also cut, the police said.

R-OLD Dalit girl is in crit-
ndition after she was gan-
graped and left seriously injured
Hathras district, police said.
n her statement to the police
Vednesday, the girl said she
gangraped by four men be-
upper caste, who

Une sale histoire de moutons à Dak’Art 2004 !

Hassan Musa

magma@analisiqualitativa.com

Hassan Musa est peintre, calligraphe, graveur, artiste performeur et écrivain. Né au Soudan en 1951, il a étudié la peinture à l’école des Beaux-Arts de Khartoum (Diplômé en 1974). Il est titulaire d’un doctorat en Histoire de l’art de l’Université Paul Valery, (Montpellier, 1989). Il a publié une quarantaine de livres illustrés pour enfants, principalement aux éditions Grandir et Lirabelle (Nîmes). Ses œuvres, exposées dans différents pays, évoluent entre diverses traditions artistiques et son regard critique sur l’état du monde s’inscrit dans un examen systématique de l’iconographie de l’histoire de l’art. Il vit et travaille dans le Sud de la France. Voir : hassanmusaofficial.com, et www.facebook.com/hassanmusaonline.

Abstract Ce texte tente de mettre en lumière les dessous politiques de cette étrange performance artistique qui a marqué les esprits lors de la Biennale de Dakar 2004. David Hammons, artiste afro-américain, faisant partie de la représentation officielle des USA à Dak’Art 2004, a présenté *The Dak’Art Sheep Raffle*, une performance qui a pris la forme d’une tombola de moutons avec l’intention d’amener le peuple de Dakar à l’art. Derrière les bonnes intentions de Hammons défile toute une série de malentendus éthiques, ethniques et politiques qui éclairent le regard que les Américains portent sur l’Afrique.



Autoportrait avec idées noires, Encres sur textiles, 142 cm x 232 cm, 2003.

Lorsque l’on souhaite recentrer une discussion sur un sujet précis, après des digressions, on dit souvent : « Revenons à nos moutons ». Une expression qui tire son origine d’une pièce de théâtre du 15ème siècle, dont l’auteur est inconnu.

Dans cette pièce, Pathelin, avocat de profession, arnaque Guillaume, un marchand, en lui achetant des draps. Ce même commerçant se fait ensuite dérober des moutons par un berger nommé Thibault et l’attaque en justice. Convoqué au tribunal, l’accusé, Thibault, choisit Pathelin pour le représenter.

Si bien qu’à l’audience, Guillaume se retrouve face aux deux hommes qui l’ont successivement escroqué. Perturbé, le marchand mélange alors les deux histoires dans lesquelles il a été floué, celle des draps et celle des moutons. Face à son récit décousu, le juge finit par s’énerver et ordonne au plaignant : « Revenons à nos moutons ! », c’est-à-dire à l’affaire jugée par la cour[1].

Les ligne suivantes représentent une tentative désespérée pour séparer « nos moutons » de ceux que les artistes afro-américains introduisent dans cette étroite marge politique, que l’on a coutume d’appeler l’art africain contemporain. L’art africain contemporain est une invention récente apparue à la fin du 20ème siècle, une version globalisée de ce qu’on appelait autrefois : « l’art nègre ». Un lieu où les catégories géographiques, historiques et raciales sont manipulées au profit du marché par les agents du mécénat idéologique.

Comme un Américain dans un Dak’Art de porcelaine

[1] www.cnews.fr.

Pendant la Biennale de Dak’Art 2004 trois artistes américains, Davis Hammons, Maria Magdalena Campos-Pons et Pamela Z, participaient à « 3x3 », une importante manifestation artistique américaine intitulée « *Diaspora Memory Place : Three Artists, Three Projects*[2] par ses commissaires Salah Hassan et Cheryl Finley. L’événement, tel que le présentaient ses organisateurs, a été conçu dans une démarche globale qui consiste à inviter des artistes contemporains de la diaspora africaine à créer des œuvres nouvelles dans différents lieux de la ville de Dakar.

Dans « 3x3 », les trois artistes, qualifiés d’« afro-américains », portaient également le titre d’« artistes de la diaspora africaine ». Bien entendu, personne, ou presque, ne peut contester ces titres identitaires que ce trio panafricaniste assumait pleinement en clamant une appartenance raciale à « Mother Africa ».

Cette appartenance africaine est certifiée par leur apparence physique de personnes dites « noires » qui se rendent en Afrique en cherchant leurs « racines » et en pensant que l’Amérique c’est un peu l’Afrique aussi car on y trouve des Noirs.

Mais j’estime qu’on peut leur contester le titre de « représentants officiels des USA à Dak’Art 2004 ». D’une part, parce qu’en tant que « Afro-Américains » ils ne sont pas crédibles dans le rôle de représentants officiels d’un pays où la communauté des Américains noirs passe de « Yes we can ! » à « I can’t breathe ». D’autre part, parce le Dak’Art n’a pas vocation à accueillir des États métamorphosés en entités artistiques comme c’est le cas à la Biennale de Venise, où les États, à travers leurs « pavillons/ambassades », s’emparent de la scène artistique internationale et s’en servent comme d’une plate-forme de propagande.

La participation de ces trois artistes américains dans Dak’Art 2004, était sponsorisée majoritairement par « The Fund for U.S. Artists at International Festivals and Exhibitions », « The U.S. Department of State », « The National Endowment for the Arts », « The Rockefeller Foundation », « The Pew Charitable Trusts », « The Ford Foundation », « The Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. » et l’ambassade des USA à Dakar[3].

Cette liste de mécènes puissants fausse la crédibilité morale des artistes qui se veulent porteurs d’espoir, non seulement pour la communauté des Afro-Américains, mais aussi pour le continent africain. Je ne suis pas sûr que l’artiste David Hammons des années quatre-vingt regarde d’un même œil « anarchique » sa mission « officielle » dans le Dak’Art 2004. Je parle de ce Hammons qui prêchait la rébellion contre l’ordre officiel de l’art aux USA : *« Dans ce pays, si votre art ne reflète pas le statu quo, alors vous pouvez l’oublier. (...) j’ai toujours pensé que les artistes doivent agir contre l’ordre établi »*[4].

Les trois artistes américains de Dak’Art 2004 ont été envoyés en Afrique avec une volonté officielle de célébrer un certain panafricanisme made in USA. Ce panafricanisme de la classe moyenne nord-américaine était une mauvaise réponse colonialiste et raciste à la question que pose la présence de populations « noires » à une Amérique « blanche ». Pour échapper au destin multiculturaliste qui guette la société américaine, l’Amérique de la fin du 19ème siècle a inventé son propre panafricanisme qui consiste à renvoyer en Afrique les Américains noirs qui venaient de sortir de l’esclavage.

C’est ainsi qu’en 1816, l’élite politique américaine a fondé « The Society for the Colonization of Free People of Colour of America », connue comme « American Colonization Society : ACS ». La ACS, qui comptait parmi ses fondateurs quatre présidents américains, (Abraham Lincoln, Thomas

[2] Salah Hassan et Cheryl Finley *Diaspora Memory Place : Three Artists, Three Projects*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York, 2008.
[3] *Ibid*.
[4] David Hammons interviewé par Kellie Jones dans *REAL LIFE 16* (Autumn 1986), cité par Jacqueline Francis et Tina Takemoto *David Hammons’s Dak’Art 2004 Sheep Raffle* dans wattis.org.

Jefferson, James Monroe et James Madison), militait pour la « Repatriation » (le « rapatriement ») des noirs américains en Afrique. C'était une des premières tentatives de théoriser le continent africain comme la matrice d'une identité collective pour des personnes noires. Mais le rêve utopique panafricaniste que l'Amérique a installé au Liberia en 1847 s'est transformé en un long cauchemar pour les autochtones du Liberia. En effet, les « frères noirs » venus d'Amérique n'avaient rien appris de la tragédie de l'esclavage. Ils n'ont rien trouvé de mieux que de coloniser leurs « frères » d'Afrique ! En 1931, le régime colonial américano-liberien a été condamné par la Société des Nations pour le travail forcé infligé aux populations autochtones dans les plantations de caoutchouc exploitées par l'industrie automobile américaine (Firestone). Privés de droit de vote, les autochtones du Liberia ont été traités comme des citoyens de seconde zone jusqu'à l'année 1945.

Les colonisateurs américains noirs, qui déclaraient en arrivant en Afrique, vouloir fonder une patrie sur l'amour, (« The love of liberty brought us here ») ont forcé les autochtones du Liberia à endurer un « Apartheid noir/noir », un siècle avant l'apartheid sud-africain établi en1949[5].

Le business de la mémoire africaine

Le choix de la mémoire comme thème central pour un événement impliquant trois artistes américains noirs et l'implication de ces trois artistes pour le Dak'Art 2004, éclairent la nature du regard que ces artistes et leurs sponsors posaient sur les Africains. Dans ce regard américain, l'histoire africaine est prise en otage dans un segment de la mémoire américaine de l'esclavage. Nos trois artistes américains semblaient être animés par un panafricanisme colonialiste « made in USA ». Il s'agissait de « retourner » chez les Africains pour semer les graines de la bonne mémoire afro-américaine, et peu importe si la mémoire des Africains s'étend au-delà de l'expérience de l'esclavage. L'intervention de ces trois artistes a été une tentative étrange de manipuler la vaste scène de la mémoire de l'esclavage qui lie l'Afrique aux Amériques. Dans ce contexte, ces trois artistes américains sont venus en Afrique en tant que « noirs » (lire : « africains »), puis en tant qu'« Afro-Américains » (lire : « traumatisés par l'histoire ») et enfin en tant qu'artistes « diasporisés », (lire : « promis au retour à Mother Africa »). Ces titres, célébrés à la fois par les Noirs et les Blancs, éjectent les artistes afro-américains hors de l'histoire américaine vers une Afrique vue comme le continent des Noirs.

L'ambition du projet « 3x3 » s'inscrit dans le genre « site specific works » (in situ), la clé de l'intention politique de ce projet est le mot « site » (lire : « territoire » dans le sens colonial du terme). Le lieu même de l'action artistique a été célébré comme contenu esthétique car c'est un lieu qui abrite la mémoire d'un traumatisme historique : celui de l'esclavage. Le projet de Salah Hassan et de Cheryl Finley, « Diaspora Memory Place », prend d'autant plus sens à Dakar, dans cette ville africaine d'où partaient les esclaves.

La vidéo installation de Magdalena Campos-Pons, intitulée « Threads of Memory », met en avant l'intention politique de cette artiste américaine, (d'origine cubaine africaine et chinoise), qui a construit son œuvre sur le récit américain de l'esclavage. Quant à Pamela Z, elle présente une installation sonore à la Maison des Esclaves, dans l'île de Gorée, lieu d'où les esclaves étaient embarqués pour les Amériques. Si les deux « sœurs noires » d'Amérique conçoivent leurs œuvres autour de la mémoire de l'esclavage, du haut de son socle noir, « Brother » Hammons dit, quant à lui : *« Les gens de Dakar ne vont pas aux expositions. Ils pensent que le Dak'Art est pour les Blancs. En observant l'état du monde de l'art aujourd'hui, je ne peux pas leur reprocher leur absence. Au moins, avec la tombola de moutons, je leur offre quelque chose en lien avec leur vie. Ils viendront et à la fin de la journée, le chanceux gagnant rentrera chez lui avec un mouton »*[6].

[5] La devise des fondateurs de l'État du Liberia était « L'Amour de la Liberté nous a amené ici » : Americo Liberian people en.wikipedia.org.
[6] Cité par Manthia Diawara, *Dak'Art 2004 Sheep Raffle* in S. Hassan & C.Finley, *Diaspora Memory Place*, 2008.

Lorsqu'on examine le thème de la mémoire de l'esclavage, qui semble être au cœur de l'esthétique afro-américaine, on ne peut ignorer la nature de la mission dont ces artistes se sont sentis investis pendant le Dak'Art 2004. Il leur fallait adhérer à ce que Jean-Paul Sartre appelle *« une expérience fondamentale de la souffrance »*. Sartre, dans son *Orphée Noir* de1948, réactive la mémoire de l'esclavage dans l'esprit des poètes noirs nés plus d'un siècle après la fin de l'esclavage. Même lorsqu'il reconnaît que *« l'esclavage est un fait passé que nos auteurs ni leurs pères n'ont connu directement »*, il annonce aux lecteurs de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Senghor, que l'esclavage reste *« aussi un énorme cauchemar dont même les plus jeunes d'entre eux ne savent pas s'ils sont bien réveillés »*[7].

Malheureusement pour Sartre, les Noirs américains qui ont colonisé le Liberia semblent avoir la mémoire courte, voire carrément absente ! La poésie nègre célébrée par les négrologues de diverses pigmentations, n'est qu'une possible utilisation, parmi d'autres, du potentiel politique de la mémoire noire. Mais le problème avec la mémoire, quelle que soit sa couleur, c'est qu'elle est sélective. Elle retient certaines choses et en oublie d'autres en fonction de l'intérêt qu'elle y trouve. Frantz Fanon, dans une réflexion sur les liens entre Antillais et Africains[8], analyse comment les Antillais avaient oublié leur part africaine et comment ils l'ont retrouvée entre 1939 et 1945 : *« Chez tout Antillais, avant la guerre de 1939, il n'y avait pas seulement la certitude d'une supériorité sur l'Africain, mais celle d'une différence fondamentale. L'Africain était un nègre et l'Antillais un européen »* (p. 25).

Cette société antillaise d'avant la guerre a été scandalisée par les propos d'un professeur de lycée nommé Césaire qui dit : *« Qu'il est beau et bon d'être nègre ! »*. Fanon rapporte qu'à cette époque, on a raconté que Césaire *« était un peu fou et ses camarades de promotion se faisaient fort de donner des détails sur sa prétendue maladie »* (p. 26). Cette attitude change avec la crise sociale et économique que les Antilles traversent après la défaite de la France. Dans la lutte pour la libération qui a accompagné la naissance du prolétariat antillais, *« la Martinique systématisait pour la première fois sa conscience politique »* (p. 29). Les élections qui suivirent la Libération ont révélé la montée en force des députés communistes en Martinique. *« Ainsi donc l'Antillais, après 1945, a changé ses valeurs : il se découvre non seulement un noir, mais un nègre et c'est vers la lointaine Afrique qu'il lancera désormais ses pseudopodes. À partir de 1945, l'Antillais, en France rappellera à tout instant qu'il est un nègre »*. L'image d'une Afrique subissant l'assaut des pseudopodes martiniquais est fascinante car un pseudopode est comme un «faux- bras» ou un « faux-pied » en forme de « prolongement protoplasmique rétractile » émis par certaines cellules et « qui leur permet de se déplacer » à la recherche de nourriture[9].

Cette image de l'Afrique « pseudopodée » par une cellule américaine, désirant se ressourcer à travers l'Océan atlantique, éclaire la situation de ce faux-bras « artafricaniste » que l'on appelle « l'art africain contemporain », une escroquerie conceptuelle fabriquée par les Euro-Américains et proposée aux Africains comme la seule case disponible pour les artistes africains. Ce que j'appelle « artafricanisme » est un dynamisme culturel conçu par les Euro-Américains comme une « réserve indienne » pour accueillir les artistes du continent africain et ceux de la diaspora afro-américaine, (lire : « les artistes noirs »), sur la scène de l'art global. C'est un nouveau « Liberia » où les artistes noirs d'Europe et des Amériques peuvent retrouver leurs frères et sœurs d'Afrique et les « aimer à mort ».

La présence des artistes Américains dits « noirs », dans les manifestations d'art africain contemporain, est une « liberianisation » maladroite de l'art contemporain des Africains. Je

---

[7] Léopold Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
[8] Frantz Fanon, *Antillais et Africains*, dans *Pour la révolution africaine*, Paris, Éditions Maspero, 1964.
[9] www.aquaportail.com.

demande votre indulgence pour ce terme de « liberianisation », mais je n’ai pas trouvé de meilleur mot pour désigner la complexité esthétique et politique du geste colonial afro-américain sur la scène artistique « africaine ».

Les trois artistes américains, qui portaient la représentation officielle des USA dans le Dak’Art 2004, sont des créateurs talentueux et leurs œuvres respectives sont remarquables, mais leur conscience politique ne répond pas aux attentes de leurs « frères et sœurs » d’Afrique (et d’ailleurs). Il m’est impossible de leur rendre les hommages critiques mérités en quelques lignes. Mais je pense que leur mission officielle au Dak’Art 2004 ne manquera pas un jour de susciter plus d’attention politique de la part des Africains.

Moutons Halal ?

Ainsi je limite mon commentaire, ici, à la contribution de David Hammons qui a été considérée comme l’événement marquant de Dak’Art 2004. La performance de Hammons, connue comme *The Sheep Raffle*, (la rafle de moutons), a été sans doute la manifestation artistique la plus populaire aussi bien au niveau local qu’au niveau global. Cette popularité s’explique, entre autres, par le poids médiatique de David Hammons qui fait de lui la Diva/Dada préférée de la critique américaine[10]. Le dispositif que l’artiste a déployé pour « amener le peuple à l’art » est simple et complexe à la fois. Hammons attire le peuple de Dakar vers l’art en proposant une tombola de moutons avant la fête musulmane du sacrifice. La diffusion de la nouvelle de la tombola et la logistique de l’événement, étaient assurées par la firme Maggi (filiale de Nestlé). De grandes affiches ont annoncé l’événement en wolof, en français et en anglais dans les rues de la ville et des voitures ont circulé dans les quartiers populaires de Dakar avec des haut-parleurs annonçant l’événement. Du 6 au 11 Mai 2004, chaque jour, 2 moutons étaient mis en jeu et attribués aux deux gagnants du jour. Ainsi, tous les jours, durant cette période de la performance de l’artiste, la foule applaudissait les deux heureux gagnants qui partaient avec leurs moutons.

La force du *Dak’Art Sheep Raffle* vient du fait que l’œuvre de Hammons apparait comme une action à la fois artistique et ludique, simple et solidaire avec le peuple. Obtenir un mouton avant la « Id el-Adha » (la fête du Sacrifice, dite aussi « La grande Fête », une fête essentielle dans le calendrier musulman), est une chose importante pour tout musulman désirant accomplir le rituel du sacrifice. Quand l’animal est tué, une partie de la viande est consommée par la famille et une autre partie est distribuée aux pauvres. Bien qu’il ne soit pas considéré comme un pilier de l’Islam, ce rituel de sacrifice est pratiqué par la majorité des Musulmans du monde entier. Le sens de cette fête du sacrifice est d’affirmer la soumission à la volonté d’Allah. Les Musulmans y commémorent en effet l’acceptation d’Ibrahim (Abraham) de sacrifier son fils ainsi que la résignation de son fils à ce commandement divin. Mais au-delà des considérations religieuses, sacrifier un mouton et distribuer de la viande aux pauvres est devenu un marqueur social de la classe moyenne aisée, car tout le monde ne peut pas se payer un mouton à Dakar.

On ne sait pas si la participation à la tombola de Hammons était réservée aux musulmans uniquement, mais la performance de Hammons, qui était ouverte à tous, a fonctionné dans la logique du « two african birds with one american stone » ! L’artiste américain a offert au peuple de Dakar l’opportunité d’acquérir un objet d’une grande valeur, à la fois religieuse et financière. Mais la bonne intention de Hammons cache mal un malentendu culturel entre cet artiste américain, chrétien, riche et célèbre et les pauvres gens de Dakar. Le malentendu entre l’artiste et son audience africaine résulte à mon avis de l’ignorance par l’artiste des conditions de ce rituel du sacrifice chez les Musulmans. Ignorance que l’artiste aurait pu éviter en consultant ses commissaires ou en frappant à la porte de Google. Tout d’abord, la loi coranique interdit les jeux de hasard

[10] Voir Jerry Saltz : www.artnet.com.

(« Maysir »)[11]. De plus, pour accomplir le rituel du sacrifice, à l'occasion de la « Id el-Adha », il faut remplir la condition d'intentionnalité. Accomplir le rituel du sacrifice est un acte intentionnel et prémédité dont le jeu du hasard ne garantit pas l'intégrité. L'animal sacrifié doit être possédé de manière légale. On ne peut pas sacrifier un animal volé ou gagné dans un jeu de hasard.

En méditant sur cette affaire de moutons, on se demande pourquoi un artiste de l'envergure de David Hammons s'est permis d'arriver mal préparé sur ce terrain où la religion et la politique sont imbriqués dangereusement. Seul David Hammons pourra peut-être un jour expliquer l'urgence qui l'a précipité dans cette galère conceptuelle peu élégante. En attendant ce jour-là, les Africains doivent trouver une bonne méthodologie pour une compréhension critique de cette histoire de moutons, car, au-delà d'une « simple » (?) histoire de moutons, l'artiste a manipulé son audience populaire qui, ignorant la finalité artistique de cette étrange tombola, s'est impliquée dans « l'œuvre », motivée uniquement par le gain matériel. Ainsi, Hammons a réussi son pari d'amener la foule à la Biennale, mais comme un boucher qui amène ses moutons à l'abattoir. Combien de moutons faudrait- il encore pour initier les Africains à l'art ? Et combien de moutons faudrait-il pour initier les Africains à la démocratie, au développement économique ? À la vie ?

Qu'Allah bénisse le poète qui chantait : *« … how many ears must one man have before he can hear people cry ? »*. Car certains artistes afro-américains ont du mal à entendre le cri des Africains.



Confusion de part, Encres sur textiles, 203 cm x 181 cm, 2008.

[11] Coran, Sourate 2, «Al-Bagara»,V.219.



El Khatiba et-tourkiya, Huile sur tapis, 68 cm x 118 cm, 2018.



Halal Flag, Encres sur textiles, 97 cm x 14 3cm, 2015.



Le sermon de St François aux oiseaux et au roi d'Espagne (Triptyque), Huile sur tissus imprimés sur bois, 70 cm x 150 cm, 2020.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.3, 2020, ISSN 1721-9809

L'impact que l'art peut avoir sur la société en donnant une chance à un individu : un récit en écriture asémique qui progresse en huit étapes[1]

Cheryl Penn

magma@analisiqualitativa.com

Cheryl Penn est artiste multidisciplinaire et conférencière en histoire de l'art et en peinture à l'Université de technologie de Durban (Afrique du Sud). Elle donne également des cours/ateliers indépendants sur la fabrication et la reliure de livres, la narration comme thérapie artistique et l'accès à la créativité en utilisant le langage comme forme d'art. La linguistique et les langues anciennes utilisant des glyphes et des logogrammes sont une source d'inspiration pour son travail de poésie asémique et visuelle. Cheryl Penn a constitué une large collection de livres d'artistes, d'art postal et de zines, et a participé à de nombreuses expositions (notamment à Moscou, Londres, Belgique, Argentine, États-Unis, Royaume-Uni, Australie, Finlande, Italie, France, etc.). Ses œuvres font partie de nombreuses collections dans le monde entier. Actuellement elle travaille sur un projet sonore expérimental avec Rod Summers, une encyclopédie et une collection de plus de 650 livres d'artistes qui a été acquise par l'Université Wits, un livre à paraître : *David Stone, un poète philosophe*, l'édition 19 de Mail Art *Makes the World a Town*, d'autres poèmes avec David Stone (États-Unis), le TICTAC (Allemagne), un texte sur son propre travail publié par Jelly Bean Co, et des collaborations internationales telles que Babel, *Where the Babble Began*.



Narrative 1 - *L'étudiant*. Peinture acrylique sur toile, 2x2m, 2020.

Abstract Mon travail principal consiste maintenant à peindre sur de grandes toiles - la plus petite mesure 2 mètres sur 2. Elles peuvent aller jusqu'à des panneaux de 8m x 2m. Chaque tableau comporte plus de 15 couches d'écriture asémique, c'est-à-dire une variété de lamentations, de prières, de rêveries, de lettres à un monde déchu, de lettres à des personnes que je connais, au passé et au présent, de questions existentielles, etc. et de notations musicales, tout en écoutant principalement les compositeurs impressionnistes. Ce récit raconte ma rencontre en tant qu'enseignante avec un étudiant aveugle qui voulait absolument être peintre et qui crée un monde alternatif singulier.

Où peut-on trouver un étudiant aveugle à 90 % qui s'inscrit comme étudiant en art à l'Université de technologie de Durban ? Dans le même lieu, sans doute, où on trouve le compositeur et chef d'orchestre sourd de la Symphonie n° 9 en ré mineur, op. 125, bien sûr - à l'intersection de *Determination Drive, Strong Will Station et Burning Passion Bypass*.

Damiyo souffrait du syndrome de Stevens-Johnson qui était si grave qu'il pouvait devenir aveugle d'ici deux ans. Damiyo ne pouvait pas voir les couleurs, il n'avait pas d'odorat et le toucher lui était douloureux. Il ne prêtait pas attention aux bons jours ou mauvais jours, car ses yeux lar-

[1] Traduit de l'anglais et de l'asémique par Hervé Fischer.

moyants ne percevaient que des fragments de lumière et d'obscurité. C'était un étudiant tranquille, souvent absent à cause de sa maladie (jusqu'au jour de la fête que j'ai organisée pour tous les étudiants à qui j'avais enseigné, après avoir démissionné de mon poste - mais c'est là une autre histoire pour un autre jour).

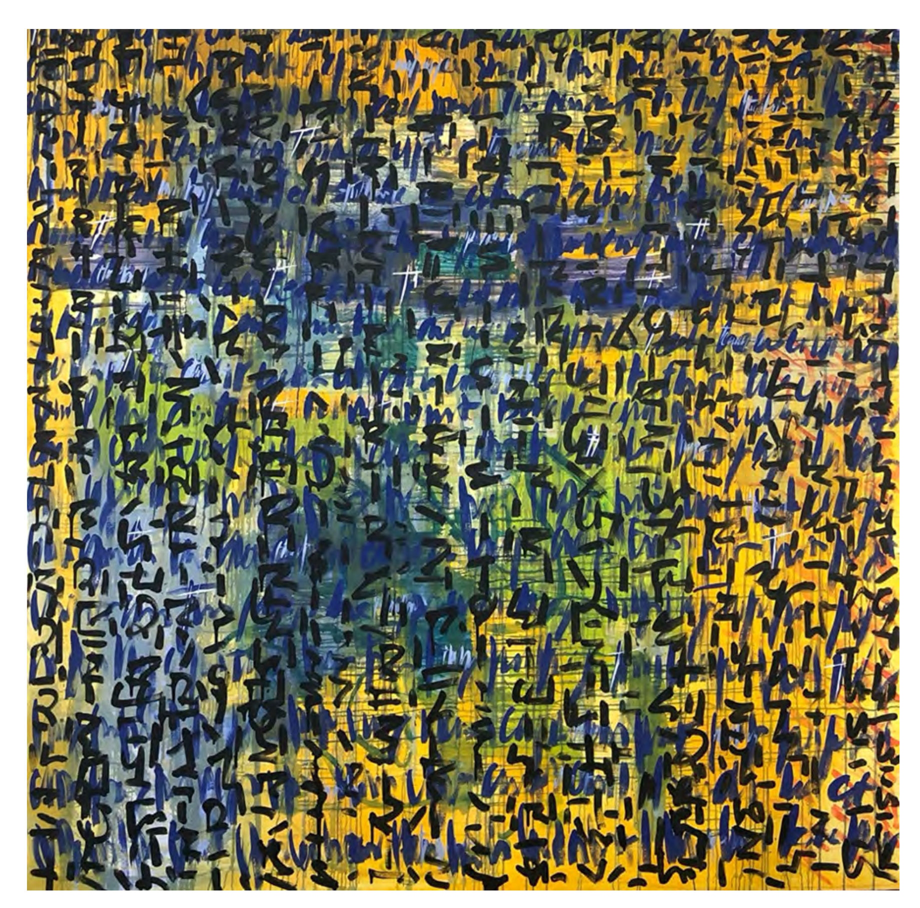
Il se battait, luttait dans chaque cours mais était rarement là pour les séances de bilan critique du vendredi. Il était également confronté à des problèmes de financement constants. À cela s'ajoutait le fait qu'à chaque fin de semaine son travail était généralement insuffisant pour être admissible. À la fin du premier semestre, je l'ai emmené dans mon bureau et lui ai dit qu'avec les œuvres qu'il présentait, il ne pourrait jamais réussir. Il m'a regardé comme si j'étais en train de sonner le glas. Damiyo, lui ai-je dit : si tu peux produire une série de peintures reliées entre elles, cette fin de semaine, pour me montrer vraiment POURQUOI tu penses vouloir être un artiste, je reconsidérerai ton dossier. Mais je dois VOIR la chose - la chose qui te distingue, la passion qui anime ton désir de poursuivre le cours - j'ai besoin de comprendre à qui/à quoi j'ai affaire avec toi.

Le lundi matin suivant, Damiyo était trop malade pour venir en classe, mais son frère a apporté un ensemble de quatre œuvres. Elles n'étaient pas particulièrement grandes, mais étaient peintes dans les tons les plus étranges et j'AI SU alors que voyant ou non, Damiyo avait ce qu'il fallait pour mettre le feu à la société avec sa vision unique et son monde aux formes étranges. Il ne savait pas écrire correctement (l'habileté de sa main était réduite par son état et il ne pouvait pas voir le texte) mais il possédait une imagination formée par un monde qu'il était le seul à habiter.

Pourquoi se demander si un enseignant doit donner sa chance à un étudiant en art qui est malvoyant ? Parce que le but de la création n'est pas toujours de produire un objet commercial, ni davantage la beauté ou la laideur. Créer véritablement, c'est communiquer avec une transcendance, et réussir à exprimer cette communication. La créativité et l'art sont des outils de responsabilité et de passion, ils doivent élever la société vers des idéaux qui la dépassent, atteindre les objectifs et exprimer les rêves de ceux qui façonnent leurs pensées en artefacts bien réels ici-bas. Damiyo était prisonnier d'une strate sociale restreignante, paralysé par une maladie insidieuse, mais ses rêves étaient immenses, sa passion discrètement vorace, et il avait une conviction insatiable qu'il était né pour être un artiste. Qui peut, en toute responsabilité, s'opposer à une telle soif ?



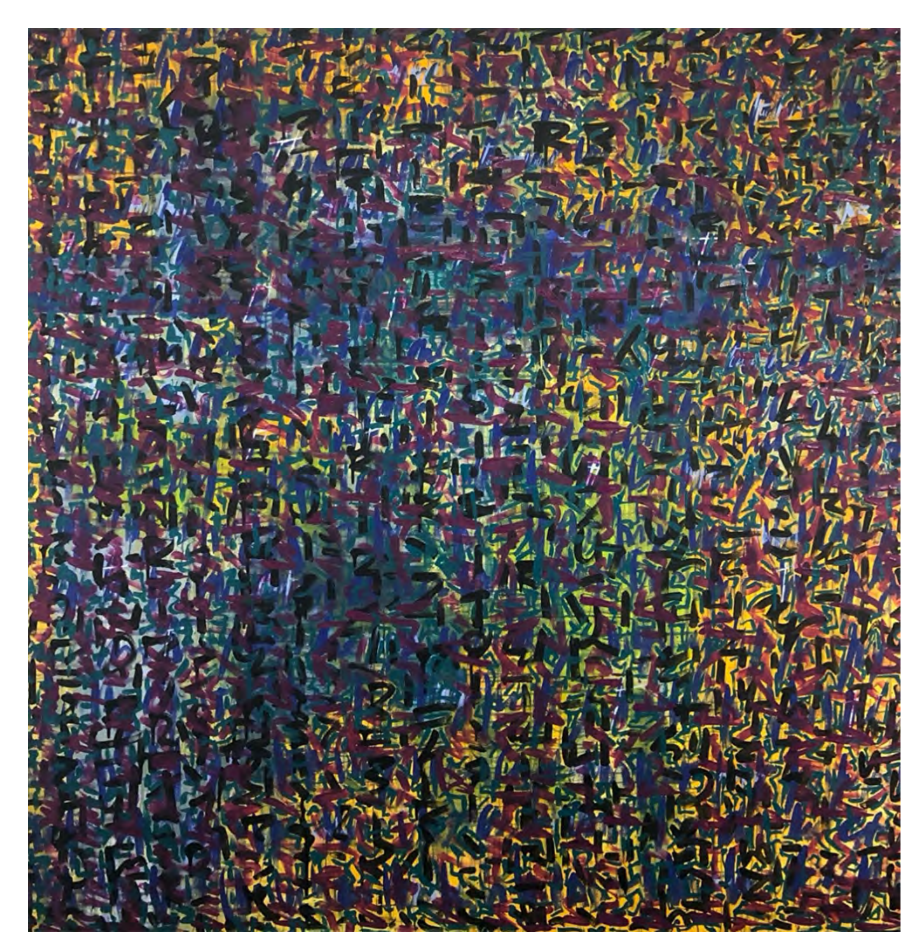
Narrative 2 - *Le rêve*. Peinture acrylique sur toile, 2x2m, 2020.



Narrative 3 - *L'application*. Peinture acrylique sur toile, 2x2m, 2020.



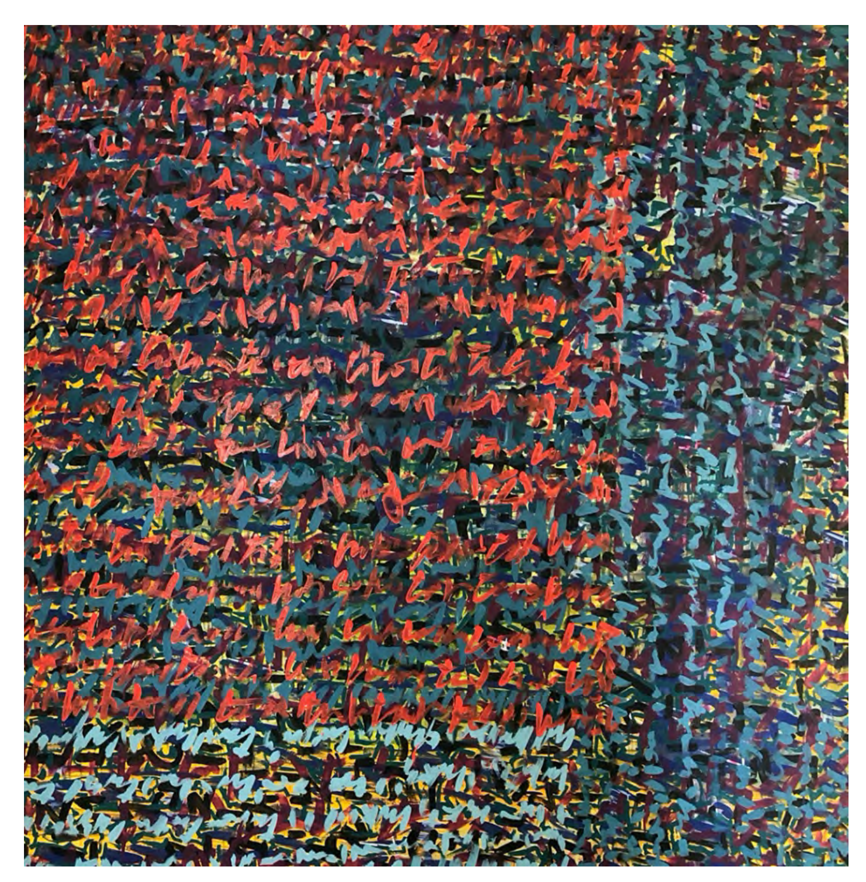
Narrative 4 - *Son monde étranger*. Peinture acrylique sur toile, 2x2m, 2020.



Narrative 5 - *Il faut que vous me montriez ce que vous voyez*. Peinture acrylique sur toile, 2x2m, 2020.



Narrative 6 - *Une fin de semaine de travail*. Peinture acrylique sur toile, 2x2m, 2020.



Narrative 7 - *Le rêve devient vrai*. Peinture acrylique sur toile, 2x2m, 2020.



Narrative 8 - *Final*. Peinture acrylique sur toile, 2x2m, 2020.

L’art change-t-il le monde ?[1]

Terry Reid

magma@analisiqualitativa.com

Pour un biographique, j’ai erré entre un CV d’attractions routières (par exemple un cerf à deux têtes) et l’évocation d’un ensemble d’activités parallèles inspirées de On Kawara (donc des informations très personnelles et d’autres très publiques), en décidant de ne pas énumérer des œuvres d’art et des rencontres professionnelles sans fin, mais plutôt de délimiter partiellement ce qui pourrait être le nœud de ma vie, à l’intersection entre activisme & communications. Les domaines d’activité que je pourrais nommer doivent être réexaminés afin d’évaluer l’étendue de leur potentiel actuel. Il faut prendre en compte les nombreux territoires connexes et j’en considère quelques-uns ici qui sont possibles. (*Note de l’éditeur* : comme ils sont nombreux, le lecteur le retrouvera inclus dans le texte).

Abstract Qu’est-ce qui permettrait de fournir un résumé de 10 lignes pour mon préambule ? Ce n’est qu’un préambule, il précède l’introduction, qui n’a pas encore été rédigée, de ma (mes) réponse(s) incomplète(s) au thème illimité de l’art *versus* la société. Il s’agit d’un projet infini : des possibilités de changement sans fin.



hâte d’être débarrassés de Trump et de la COVID-19

Can’t wait to get rid of Trump and COVID-19 / Non vedo l’hora di liberarmi di Trump i dei COVID-19/ Mal posso esperar para me livrar do Trump e do Covid-19/ No puedo esperar a deshacerme de Trump y del COVID-19 / Nie mogę się doczekać, aż pozbędziemy się Trumpa i COVID-19 / Kan niet wachten om zich te ontdoen van Trump en COVID-19 / Kann es kaum erwarten, Trump und COVID-19 loszuwerden

Ci-dessus une image de timbres d’Hervé Fischer. Elle accompagnait l’invitation qu’il m’a adressée à participer à sa publication Art versus Société (une médecine de provocation) et voici ma réponse, qui voudrait être pluridisciplinaire. Elle ouvre la boîte. Elle ne fait qu’entamer l’examen du contenu.

Ce texte est écrit à la veille de l’élection américaine et de la montée de la deuxième vague de la Covid-19 : ce qui était, est et sera. Mais dans quelle mesure ?

Après les faits

Vient l’après effet

Trump versus Covid / Covid versus Trump

faux équivalent et / ou fausses nouvelles.

Le thème d’Hervé Fischer, *Art versus Société*, offre une perspective qui en appelle à des possibilités de changement. Considérez l’alternative, *Société versus Art* : nous, les artistes, serions rayés de la carte. Cela signifie-t-il qu’en tant qu’adversaires déclarés nous ne pourrions plus garder une bonne relation avec cette société de bâtards ?

Ou simplement une société menaçante ? Pensez à Hieronymus Bosch. Il me semble que, depuis que nous avons renoncé à une telle idée, nous avons réussi à séduire ces bâtards avec divers trucs : des danseuses de cancan ou des femmes qui se baignent, des images magnifiques imprégnées de fierté nationale ou des paysages aux couleurs vives et fascinantes, etc.

[1] Traduit de l’anglais par Hervé Fischer.

Laissez le cubisme de Picasso divertir votre Rubik’s cube

Parmi les alternatives, on peut citer l’idée de présenter des promesses, genre *futurisme*, d’être *dada*istiquement perplexes, ou d’avoir un humour *fluxu*ide. Piero Manzoni, qui n’était pas un fluxusiste, a mis en conserve ses crottes, étiquetées « Mierda de artista » - pour le marché de l’art. Une blague sur la Société ou sur lui-même ? Si c’est les deux, nous avons un problème à concilier les idées binaires. Plus que le tout (si moins que le tout). Indépendamment de notre habitude de regarder les œuvres d’art *en fonction de leurs dates d’expiration*, cela semble suggérer un pouvoir transformationnel de l’Art (si vous êtes intellectuellement détendu, appelez cela de la *magie*) et des artistes.

Entrevoyez la *noirceur* de l’art d’un magicien politique dans un monde lui-même devenu *surréel* - temps étiré et déformé par le *confinement social* de la Covid, dans une économie à l’envers des normes usuelles, avec des entreprises qui du fait d’une pandémie imposent moins de travail et grâce aux subventions affichent plus de bénéfices qu’avant, avec des travailleurs qui gagnent plus d’argent en restant chez eux ; les murs de nos réalités ont bougé, poussées par une combinaison de politique et de maladie vers des espaces inhabituels dans un monde devenu surréel, alors que le réel est devenu une fausse nouvelle. Des fausses nouvelles du monde, qu’interrompent des soulèvements. L’Amérique, tardivement, connaît son propre printemps arabe. Donald, le magicien, et ses « amis » sont montés sur la scène mondiale, devenus les acteurs des spectacles qui les ont métamorphosés, comme par la magie de l’art (la merde qu’il y a dans l’art), en demi-dieux et en despotes. Peut-être finalement moins de l’art qu’un film de série B, de la paranoïa dans le chaos d’un monde post post-moderne en proie à la Théorie du Complot.

Et je reprendrai ici l’énoncé de diverses activités de ma vie, interrompu par Hervé Fischer dans mon CV, et qui sont des alternatives que j’ai envisagées. J’ai pensé à une prise de position ironique sur le pouvoir des médias de masse (Marshall Mcluhan) ou à General Idea, un collectif canadien, ainsi qu’à Anna Banana, prenant tous deux l’identité à peine déguisée du magazine Life (General Idea avec le magazine File et Anna Banana avec le magazine Vile). Ma contribution à ce scrabble médiatique a consisté à emprunter des bannières à plusieurs journaux, puis à utiliser les pages d’information dans un esprit d’irrévérence collective, y mêlant seulement parfois des nouvelles pertinentes, allant ainsi du défi dadaïste à la logique des prédictions les plus déconcertantes de catastrophe nucléaire.

Parmi les notes positives récentes de ma vie, je pourrais citer des expositions construites selon des scénarios évoquant une fusion critique entre un art poivré et une société pointilleuse. Je pense à cette « Preuve positive que l’Allemagne devient une banane » d’Anna Banana, interprétée à l’origine en Allemagne au moment de la réunification (finalement, les Allemands de l’Est pouvaient obtenir les bananes qu’ils désiraient), et à M. Peanut, qui faisait des claquettes pour répondre aux questions de la presse, alors qu’il se présentait comme candidat à la mairie de la ville de Vancouver : des fictions personnelles se conjuguant avec les rites politiques.

Je pourrais citer aussi « My SECREt eXCHANGE » en 1976 à la Biennale de Sydney, ou plus récemment, en 2012 l’exposition « Tell Me Tell Me » au Musée national d’art contemporain de Corée. Ou encore Ken Friedman, avec Omaha Flow Systems (1973), bouleversant la fonction du musée d’art pour impliquer directement le public dans un échange matériel avec les artistes participants - des échanges réciproques.

Image Bank a été très important, avec ses expériences événementielles (l’événement comme art) dans une imitation absurde d’un Hollywood autopromoteur (l’autopromotion, un jeu qui se pratique tellement !). Ils se sont réunis en masse avec des amis à Los Angeles pour une célébration glamour simulant une remise de prix fantaisistes au nom d’une prétendue Académie. En 1975, dans le cadre d’une exposition-événement, j’ai organisé « Mask/Show » (suivi par le « Mask Ompendium »), qui

s’est avéré très explicite. J’ai également puisé dans la revue Time mag (Shock of the New), une déclaration de Robert Hughes décrivant de manière très précise sa relation avec le monde de l’art en se présentant comme « comme le pianiste d’un bordel ». Une critique provocante. En réponse, j’ai organisé l’événement « Whorehouse of Art », des performances mettant en scène mon interprétation personnelle et/ou ma sensibilité.

Puis j’ai pensé qu’une pratique en réseau serait plus pertinente pour traiter la problématique « Art versus Société » et j’ai décidé que c’est ainsi que je pourrais le mieux développer ma démarche, en la partageant avec d’autres - une école d’art, comme on dit, expérimentale - appelée « play » - que je poursuis encore aujourd’hui, même si on la classe de façon si trompeuse sous la rubrique trop simplificatrice de l’« art postal »). J’utilise aussi bien les anciens médias que les nouveaux, exploitant les avantages de l’impression numérique, aussi bien que ceux de la performance de groupe de téléphones portables à plusieurs personnes en déplacement, ou ceux du réseautage instantané sur les plateformes sociales. La danse - le *correspondance art* – continue ! Est-ce que c’est une simple bavette ? Un échange entre des oiseaux ? Non, c’est Icare qui danse vers le soleil.

Grand théoricien de la mise en scène, Vittore Baroni titille la question en invoquant la décentralisation des réseaux. Je sens que la décentralisation peut nous permettre d’élargir (notre) effet social (au-delà du monde de l’art), dans ce qui, malgré la coloration belligérante des sentiments nationaux croissants, même maladroitement, ne peut que continuer à devenir un monde moins éclaté et plus global.

Trumperie & Trumpettistes & Trumpettes

Donald (même nom que le canard, assez proche de McDonald) Trump et la Covid-19 sont nos alias d’Art versus Société. Trump est un « pseudo » acteur (*art*iste sans *art* ?), la Covid son décor de scène (réel / symbolique) du *malaise social*. L’homme est-il en résonance ou en rupture avec le public ? Avec le problème supplémentaire que les deux pourraient bientôt avoir disparu de la scène, comme la peste bubonique (voir *1984* de George Orwell), ou que cet autre George, moins important, George W., qui n’est plus guère mentionné malgré son obsession aveugle d’écrire un chef-d’œuvre géopolitique (Jesse James, mort ou vif) en amenant un homme, Saddam Hussein, devant la justice (c’est-à-dire la potence). Il a eu son homme, mais cela a coûté la vie à un million d’Irakiens (et ce n’est pas fini). Avec un million de morts, combien de blessés ? La vie peut devenir mortelle lorsqu’elle cherche à imiter l’art de la *diplomatie*. L’art de la *géopolitique sculptant* la chair de la société à la hache.

Imaginez :

six millions de personnes échappent au désastre, vidant Los Angeles

et San Diego, ralentis dans leur fuite par le Mur de Trump, alors que les

Américains cherchent refuge au Mexique !

La société crée les frontières qu’on doit respecter

Versus

L’art regarde les frontières qu’on doit franchir.

L’élimination de l’« oppresseur » et la « libération de l’Irak » ont forcé six millions de personnes à fuir leur foyer ; les réfugiés se sont dispersés au-delà des frontières dans les pays voisins aux capacités d’aide limitées ; la guerre a pris fin, mais pas ses effets. L’Irak (mais pas son pétrole) a été abandonné à lui-même, sans aide. La guerre a fait passer l’Irak d’un État fonctionnel à un état de dysfonctionnement. Des vies qu’on a froissées et jetées *comme les feuilles de papier de mauvais dessins d’une classe de modèles vivants*.

La modernité est un animal à deux bras. Une main crée, l’autre détruit. L’art, comme tous les domaines d’activité, crée du bon, du mauvais et du laid *versus* (et pour) le *contexte social*. En ce qui concerne l’Irak, j’ai transporté la toile de fond, Bagdad, par exemple, sous les bombes, à New York, par exemple, sous la COVID. Le diable (comme une mascarade de nouvelles), n’est plus seulement en petits caractères, mais s’y donne en spectacle.

L’Irak, abandonné dans un état désespéré, s’est retrouvé soumis à la montée en puissance persistante d’un État islamique (nécessairement) violent, tandis que George W., par qui tout est arrivé, a disparu depuis longtemps de la scène. Du côté incertain de notre *versus* il peut sembler que la Peste Noire, depuis longtemps terminée, n’est pas plus effrayante que l’Halloween, une nuit joyeusement effrayante pour tous nos morts, lorsqu’ils ont l’occasion de partager une friandise avec nous. Mais attention, l’horizon est lourd de plus de menaces virales que la seule COVID-19 ; et dans cette attente, Trump continuera à hanter nos sociétés pendant des siècles, comme le Fantôme de Banquo. L’histoire nous hante

Oprah et Chopra se présentent aux élections pour la Maison Blanche.

Oprah pour la Présidence, Deepak comme colistier.

La Téléréalité prend possession du Bureau ovale.

Mon message a été (*Art*) versus *Dump Trump*, mais est-ce possible ? Y sommes-nous parvenus ? Il semble plutôt que sur ou hors du trône, il est là pour rester. Pour ne jamais s’en aller ? L’écrivaine Evelyn Juers identifie le problème (celui de la Société) dans un échange de courriels qui insiste sur ce point.

De: terryreid terryreid, Re-3.

À: Evelyn Juers, Giramondo Press.

Un post-scriptum pour vos amis pompiers.

C’est écrit sur le mur et ça dit… Donald est le chef pyromane

De : Evelyn Juers.

À : terryreid terryreid.

Il y a toutes sortes d’incendies et quelques incendiaires en chef, Bolsonaro attisant les flammes en Amazonie, Poutine en Sibérie... et tous ceux qui les maintiennent au pouvoir.

Enfin, on passe derrière l’écran des urgences distrayantes (*Politique versus Épidémiologie*) à celui de l’urgence implacable (*le Peuple versus l’Écologie*). Distraits par la terreur permanente des nouvelles en cascades, avec leurs agendas cachés, nous perdons de vue le véritable enjeu, qui n’est pas *Trump* (*comme l’Art, mais mauvais*) *versus la Société* (avec son cortège de vies perturbées ou détruites). Le vrai problème, c’est la Société (nous collectivement) *versus* la Terre (avec notre ignorance incessante de la nature). C’est nous qui sommes le problème. Ce n’est pas un problème facile à corriger. Et le résultat c’est la Catastrophe Climatique.

Cela demandera bien plus que de concilier des idées binaires. Plutôt des complexités financières de *Sécurisation* de ce monde en proie à une CFM - Crise Financière Mondiale. *« Croyez-moi, j’ai une grande expertise. Vous en profiterez dans l’extrême pauvreté »*. L’Effondrement du Climat est bien plus grave que cela, ou que des mauvaises politiques et des maladies. De l’Effondrement Climatique, il n’est pas possible de s’en remettre.

Judy Lee Barnsley : Pour ce texte, vous avez besoin d’un résumé qui nous ramène à votre thème principal : l’art change-t-il le monde ?

Moi : L’art dans sa recherche est plus susceptible de remettre en question ses propres prémisses que le statu quo social. La société se sent rassurée ou indifférente en regardant les exercices de Gymnastique de l’art dans sa Jungle. On peut dire que l’art se transforme principalement lui-même (tout en cherchant à attirer l’attention). Les gens qui remplissent les musées comprennent-ils l’intérêt de l’art qu’ils voient ? Pour Guernica, c’est facile, mais, pour Warhol ? Qu’est-ce que les gens pensent qu’il faisait ? Personne ne l’est demandé. L’œuvre d’art est comme une icône slave ; elle a une « essence » sacrée. Il semble que les gens soient d’accord avec cela, au point de n’avoir plus besoin de savoir ce que l’œuvre signifie. Regardez l’art, soyez sanctifiés !

Vous aurez remarqué que j’utilise la catégorie « Art » dans son sens *exploratoire*, incluant largement les apports créatifs de tous les domaines d’activité humaine - l’exploration de leur plasticité ou de leurs potentiels d’innovation.

Oui, l’art est transformationnel, regardez-moi. En plein dans le mille. Pas de retour en arrière. Mais Trump en artiste de performance inspiré ? Cela montre qu’il faut encore s’assurer du mérite d’une œuvre !

Judy Lee : Un autre de vos points : L’art a-t-il une date limite d’expiration ?

Moi : Tout ce qui se trouve de ce côté-ci de l’éternité a une date limite d’expiration. Même Dieu. N’est-ce pas toi qui m’as dit que Dieu est mort ? Ou était-ce Fukuyama ?

Judy Lee : Et qu’avez-vous décidé dans ce débat, *l’Art versus la Société* ?

Moi : Que diviser la réalité en idées binaires peut valoir comme norme sociale. Débattant de la lumière et de la perversité, nous en usons comme d’un divertissement moral. - Comme dans des débats entre groupes académiques ou entre partis politiques, ou entre le procureur qui mène l’accusation versus la défense (par exemple, du point de vue des moins riches et des pauvres, ou de ceux dont la couleur de peau laisse présager qu’ils vont mal s’en tirer. La toile de la vie est complexe. Pour prévenir l’Effondrement du Climat, il faut se concentrer sur la myriade d’aspects dont nous oublions que nous sommes partie prenante. L’avenir doit être géré de manière experte par des esprits spécialisés. Non pas, comme cela a été le cas jusqu’à présent, avec des mégaphones de colporteurs de carnaval.

Judy Lee : Que signifie le « trumpisme » dans ce dilemme ?

Moi : C’est la question ! Il semble que plus nous sommes grands (collectivement), plus les trompettes sont grandes. Le trompettisme, qui était là avant Trump, et qui ne partira pas avec lui, montre l’échec universel de notre éducation, de nos médias, et, par conséquent, de notre démocratie. Comme l’autruche, nous ne voulons pas de problèmes. Nous n’aimons pas nous frotter aux choses complexes et difficiles. Beaucoup d’entre nous voulons une vie puissante, rapide, brillante et élégante, dotée de nageoires, alors nous votons (majoritairement) pour celui qui est lisse comme une mer d’huile et qui a une nageoire.

Le problème de faire partie d’un *tout social*, c’est que le type qui nous a infligé une morsure de requin, c’est aussi nous. C’est nous (collectivement) qui l’avons mis là. Nous sommes une société qui se mord la jambe.

Un autre problème, c’est de se sortir de la piscine noirâtre des arts pour revenir à l’air frais de la magie transformationnelle de l’art qui sera capable (pour une courte période) de soigner la morsure de requin. Ce mouvement peut prendre plus de temps que nous n’en avons. Mais, si Dieu, me disent-ils, n’est pas éternel, l’espoir, me disent-ils, jaillit éternellement.

(Non sans maladresse, on peut changer de métaphore plus vite que le poney express ne change de chevaux).

Les courriels ci-dessous nous confrontaient à un seul loup (ou à un requin déguisé en loup). Mais toute la meute est là maintenant, à la porte de la maison de paille où nous vivons.

Du point de vue d’Evelyn Juers (dans son courriel ci-dessus) qui nous a horrifié, on ne se débarrasse pas de lui aussi facilement. Il part, mais pas la meute qu’il mène. Il reste là et la meute aussi.

Une fois Trump parti comme la poussière s’en va, le Trumpisme (qui était là avant lui) est encore là, et reviendra comme les futures pandémies arriveront par vagues. L’un et l’autre sont des problèmes universels, et aux États-Unis, on ne les met pas en quarantaine. Un « leader » / un leadership ne peut se maintenir sans un soutien substantiel, qu’on va chercher d’une manière ou d’une autre, dans la masse des gens d’en bas. Cela vaut pour tous les Don Trump, comme pour les Joe Staline, comme pour les M. Bon Garçon.

Mais, si l’efficacité proclamée du néo-capitalisme nous a menés à une crise financière mondiale, et si la démocratie en vigueur a pu produire Orbán, Bolsonaro et Trump, *à qui pouvons-nous faire confiance pour avoir (quel qu’en soit le sexe) M. Bon Garçon ?* Et quant aux marées de pandémies mondiales, ne sont-elles pas aussi incontournables que la *Crise Climatique* qui nous attend ? *Et qu’est-ce que l’art peut faire de toute façon ?*

Dans l’esprit du réseau internet, j’attends vos solutions.

Avec des remerciements à Pete Farrar, Judy Lee Barnsley.

Le fantôme de Banquo a accompagné Pete au banquet. Ils ont partagé une modeste fondue au fromage alors que le fantôme se lamentait sur la Disneyfication de la Sainte Soirée avec des tours d’illusionnistes et des friandises, tandis que la dure réalité de ce qui nous arrive, avec ses réelles conséquences, perdure à nos risques et périls.

Judy Lee, quant à elle, se régale en toute confiance des catastrophes passées et imminentes avec des échantillons de produits gastronomiques, certaine que des mets si brillamment préparés produiront des solutions géniales.

En guise de post-scriptum, je dois ajouter que ce que j’ai écrit ci-dessus n’est destiné qu’à servir d’introduction aux contributions encore à venir de l’enquête (c’est ce que je suppose) en cours d’Hervé Fischer dans le désordre de l’ordre mondial, afin qu’un rééquilibrage puisse advenir sur le bon versant du *trop tard*.

Mon choix de jouer la carte Trump contre celle de la Covid-19 a entièrement dépendu de son invitation à contribuer à *Art versus Société*. Car son invitation était accompagnée d’un exemplaire du timbre-poste mondial *eMail ePostage* de Fischer avec une note en bas de page indiquant son désir d’éradiquer la Covid et Trump – *stamp / stamp out*.

Bien que j’aie désigné Trump comme le mauvais acteur (Art) dans une rencontre maladroite (versus) avec un monde (Société) devenu toxique avec la Covid-19, je n’ai voulu y voir qu’une introduction aux problèmes sous-jacents et permanents auxquels sont confrontés les personnes concernées qui réfléchissent - par opposition aux personnes surmenées et irréfléchies. Notre croyance en la démocratie (quelque part entre la foi et l’idéologie) est fondamentale pour compenser l’échec de l’éducation à préparer les gens aux exigences d’une citoyenneté engagée et efficace.

Le gouvernement et l’éducation sont, tout comme la bureaucratie et les entreprises, organisés du haut vers le bas. Voyez la réalité de l’arnaque avec la démocratie : *« tantôt vous la voyez, tantôt vous ne la voyez pas »*.

Le concept de *réseau*, tel qu’il est formulé par l’artiste fluxus, philosophiquement intuitif, Robert Filliou (ce qu’il appelé *le réseau éternel*), nous propose une nouvelle vision de la structure sociale. Il offre une échappatoire à l’étranglement auquel nous soumettent les princes du pouvoir - un pouvoir qui nous conduit à la destruction continue de la planète.

Et il faut garder à l'esprit qu'il n'y a pas de retour possible à une planète Terre antérieure providentielle. En ce qui concerne la vie terrestre, les changements déjà effectués seront sans retours. Et les changements provoqués par l'homme se poursuivront. Si les arts et les sciences doivent jouer un rôle significatif, ce sera par rapport à la stupidité (collective) de la société.

En attendant, je vous ai joint ci-dessous une petite œuvre (assez grande pour un autocollant) de la *Bibliothèque mondiale d'art en circulation continuelle*. Quand vous en aurez fini avec elle, datez et signez puis faites-la suivre à une autre personne de votre choix. Cette œuvre de la Bibliothèque d'Art en Circulation ne doit pas cesser de circuler jusqu'à ce que le réchauffement climatique mondial fasse fondre vos baskets comme du chewing-gum et que vous soyez englué sur place pour l'*éternité*. L'idée est que le meilleur de nos pensées circule continument par l'écrit comme par l'art, de personne en personne, comme une boule d'énergie qui rebondit. N'hésitez pas à y apporter des améliorations. *Very best, not.terryreid*

À poursuivre, si le temps le permet.

World-Wide Non-Stop

CIRCULATING ART LIBRARY

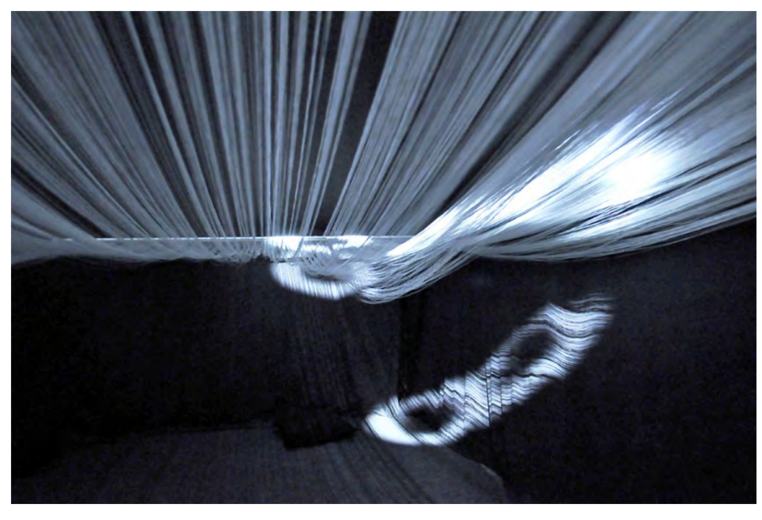
When you are finished with this item, please sign and date it over to another reader of your choice. This Circulating Art Library item should keep moving until global-warming melts your trainers like chewing-gum and you are glued to the spot for *Eternity*

L'art et la science à l'œuvre dans la collecte de l'eau du brouillard : une démarche éthique[1]

Ana Rewakowicz

magma@analisiqualitativa.com

Née en Pologne Ana Rewakowicz (www.rewana.com) est une artiste interdisciplinaire qui vit et travaille à Montréal et à Paris. Connue pour ses œuvres stimulantes, interactives et pneumatiques qui remettent en question notre relation avec l'environnement, elle s'intéresse aux questions de durabilité et à la nécessité de collaborations interdisciplinaires pour faire face aux défis environnementaux croissants. Actuellement, animée par le désir de contribuer à des solutions imaginatives susceptibles d'améliorer les conditions de vie et de créer une conscience plus aiguë de la situation mondiale de l'eau, elle travaille sur un projet de collecte de l'eau du brouillard avec des scientifiques de l'École Polytechnique à Paris dans le cadre de sa recherche doctorale. Elle a des œuvres dans les collections permanentes du MACRO (Rome, Italie), MAC (Montréal), MNBAQ (Québec), Musée de Joliette et elle a exposé au Canada, en Europe et aux États Unis. Rewakowicz a reçu de nombreux prix, distinctions et bourses d'études. Ses œuvres ont été présentés dans divers revues, films et livres, plus récemment dans *Bubbletecture* publié chez Phaidon (2019).



Misty Way, ©AR.

Abstract L'eau est essentielle à la vie, et pourtant, en raison du changement climatique et de politiques de profit, l'eau et l'accès à l'eau potable diminuent constamment. Le projet artistique *Collecteur de brouillard*, s'appuyant sur la science, s'attaque à ce problème de pénurie d'eau en proposant un nouveau mode de collecte de l'eau à partir du brouillard. Grâce à l'interaction art/science nous pouvons proposer des solutions imaginatives et produire des messages poétiques capables de créer une prise de conscience plus aiguë de la situation mondiale de l'eau. J'utilise une démarche interactive pour inciter le public à concevoir une réponse éthique, en partageant une narration évoquant l'ombre incertaine d'un Futur/Présent/Passé écosophique toujours défaillant, que nous pouvons encore imaginer ensemble.

L'eau est l'essence de la vie. Elle ne dépend pas seulement du cycle hydrologique mais aussi de ce que le géologue et écrivain canadien Jamie Linton définit comme le *« cycle hydrosocial »* qui reflète tous les aspects des activités humaines[2]. Toutes les civilisations anciennes se sont construites autour de grandes masses d'eau et dans de nombreuses cultures, l'eau est considérée comme un être sensible et sacré doté du pouvoir générateur du cycle de la vie et de la mort. L'accès inégal à l'eau et aux services d'eau entraîne une inégalité sociale, qui crée troubles sociaux, avec les conflits politiques, les guerres et les immigrations qui s'ensuivent. L'agriculture industrielle avec ses monocultures, son exploitation par des multinationales, la privatisation et l'embouteillage extensif de l'eau épuisent les réserves d'eau souterraines plus vite qu'elles ne peuvent être reconstituées. En outre, la hausse croissante des températures et l'imprévisibilité des conditions météorologiques due

[1] Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

[2] Maude Barlow, *Blue Future* (Toronto : House of Anansi Press, 2013), 267.

aux changements climatiques sont autant de facteurs qui contribuent à la diminution des sources d'eau à un rythme exponentiel.

Dans les régions montagneuses côtières arides, où il y a peu ou pas de précipitations ou d'accès aux eaux souterraines, le brouillard devient la seule source d'eau pour les plantes, les animaux et les hommes. Le brouillard est un nuage proche du sol, composé de petites gouttelettes d'eau condensées, assez grosses pour être en suspension dans l'air mais pas assez grosses pour tomber par gravité sous forme de pluie. Lorsque de l'air chaud et humide passe au-dessus des surfaces froides des courants marins, il se condense en nuages qui montent ensuite en altitude, poussés vers le haut par l'ascenseur orographique, voilant les pentes des montagnes côtières dans le brouillard. Il existe plusieurs types de brouillards, tels que le brouillard de rayonnement, le brouillard de précipitation, le brouillard de vallée, le brouillard d'advection, le brouillard de montée, le brouillard de vapeur et le brouillard givrant, mais tous ne conviennent pas à la collecte de l'eau. Seul le brouillard déplacé par le vent, tel que le brouillard orographique ou d'advection, peut être récolté. Un autre facteur crucial est son emplacement, car seuls les endroits éloignés de la pollution industrielle permettent la collecte de l'eau du brouillard.

Les nuages de brouillard qui remontent les pentes sous l'effet du vent ascendants rencontrent des *« obstacles »* tels que des rochers, des plantes ou des animaux et se transforment en grosses gouttelettes d'eau lors de l'impact. La collecte de l'eau à partir de l'humidité de l'air n'est pas une idée nouvelle. On a découvert que dans de nombreuses régions du monde, les communautés anciennes recueillaient déjà l'eau de la rosée (étangs de rosée) ou du brouillard qui s'égouttait des arbres croissant dans les nuages. Cependant, l'utilisation et le développement des technologies modernes de collecte du brouillard à grande échelle n'ont commencé qu'au cours des dernières décennies[3].

L'atmosphère, qui se présente comme un océan d'humidité aérienne, pourrait-elle être une solution pour fournir de l'eau douce aux communautés des régions sèches ? Ou, comme on dit *« the sky is the limit »* le ciel deviendra-t-il une autre marchandise pour le profit ? Nous nous demandons si les nouvelles collaborations art/science pourront un jour faire émerger l'idée d'une responsabilité éthique dans un monde qui deviendrait écosophique et devenir une source d'imagination en faveur de tous les êtres, sensibles ou non ?

Pour tenter de répondre à ces questions, j'utiliserai l'exemple du projet *Collecteur de brouillard* -, qui propose un changement de paradigme dans la science de la collecte de l'eau du brouillard. Me référant au « réalisme agentiel » de Karen Barad[4] je montrerai comment l'imagination poétique peut répondre à des préoccupations environnementales telles que la pénurie d'eau en prenant en compte la nécessité d'une réaction éthique pour faire face aux crises socio-politico-écologiques auxquelles nous sommes confrontés aujourd'hui. Avant de passer aux œuvres d'art, familiarisons-nous avec le *« réalisme agentiel »* de Karen Barad.

---

[3] Carlos Angel Sanchez Recio, Zaki Ahmad et Tony F. Diego, *Nanotechonology in Passive Atmosheric Water Capture*, dans Aquananotechnology : Global Prospects, éd. David E. Reisner et T. Pradeep (Roca Raton et Londres : CRC Press, 2015), 592.

[4] *Notes du traducteur :* Karen Barad est professeure d'études féminines, de philosophie et d'histoire de la conscience à l'Université de Californie Santa Cruz. Le *réalisme agentiel* introduit par Karen Barad reconceptualise les modalités par lesquelles les objets et les connaissances sont examinés et créés dans le champ des activités scientifiques. Selon cette théorie, le monde est composé de phénomènes qui sont *« l'inséparable ontologie d'agencements intra-actifs »*. L'intra-action (en opposition à interaction) est un néologisme introduit par Barad, qui constitue un profond tournant conceptuel en physique. Pour Barad, les choses et les objets ne précèdent pas leur interaction, mais plutôt, les *« objets émergent à travers des intra-actions particulières »*.

(Dés)enchevêtrement du réalisme agentiel[5]

Le *« réalisme agentiel »* qu'elle considère est profondément ancré dans la physique quantique et, en particulier, dans la philosophie de Niels Bohr - l'un des fondateurs de la théorie quantique. En utilisant des références de la physique quantique, il déconstruit l'ontologie classique du réel qui présume l'existence d'entités et d'agents qui précèdent les interactions, et déplace l'attention du monde extérieur des *« choses en elles-mêmes »*, kantiennes, vers la matière en tant qu'agent actif au sein de la *« matière »* même, en créant le sens. Ce déplacement étonnant et fondamental fusionne l'ontologie avec l'épistémologie en réunissant la réalité et la connaissance de cette réalité et en dissolvant la séparation entre ce qui est et notre mode de connaissance de ce qui est. Pour illustrer cette fusion onto-épistémologique, Barad utilise la célèbre expérience à double fente, dans laquelle les particules de matière (photons, électrons) se comportent tantôt comme des particules, tantôt comme des ondes (dualité onde-particule), selon la disposition de l'appareil de mesure. Elle postule que l'appareil a un effet sur le comportement de ce qui est observé, et crée donc des connaissances réelles. Le *« réalisme agentiel »* capture cette inséparabilité onto-épistémologique entre la matière et l'*agence* dans le concept d'*intra-actions*. Par opposition aux interactions qui impliquent une causalité (c'est parce que les objets existent que les relations sont possibles)[6], les *« intra-actions »* indiquent une *relationnalité* préexistante (pas de relations en l'absence d'objets, mais aussi pas d'objets en l'absence de relations)[7]. Ces *« intra-actions »* effectuent des *« coupes agentielles »* à travers lesquelles tous les phénomènes et les différences (sujet/objet) se manifestent. Barad explique que : *« ... la matière est une substance dans son intra-actif itératif qui devient, non pas une chose, mais un faire, une congestion de l'agence. Elle est morphologiquement active, réactive, générative et articulée. La matière est la différence perceptive intra-active permanente du monde. Les intra-actions agissent sur les coupes agentielles, qui sont des coupes ensembles/séparées (c'est-à-dire enchevêtrées/différenciées), comme un seul mouvement (et non des actes séquentiels) »*[8].

C'est le passage de l'interaction à l'*intra-action* qui ouvre la possibilité de *« mettre en œuvre de nouveaux modèles d'engagement »*[9] et qui s'applique particulièrement aux approches (in)disciplinaires telles que les collaborations artistiques et scientifiques. En créant un cadre dynamique de *relationnalité*, le concept d'*intra-action* abandonne le clivage conventionnel entre la science et les sciences humaines et ouvre de nouvelles façons de travailler pour y parvenir. En opposition à l'épistémologie de Descartes qui part d'une différence irréconciliable dans le monde des *« objets »* existant en dehors du *« nous »* et des sujets (nous) essayant de les connaître, l'épistémologie du *réalisme agentiel*, ou plutôt ce que Barad appelle l'éthico-onto-épistémologie, part du principe de l'inséparabilité ontologique. Les observations ne sont jamais *« objectives »* et font toujours déjà partie de l'observable. Pour Barad, théoriser n'est pas une activité humaine et elle dit que toutes les entités, organiques ou inorganiques, ne sont pas seulement une incarnation des mathématiques, par exemple, mais plutôt qu'elles vivent et font des mathématiques[10]. Elle plaide

[5] *Notes du traducteur :* Il faut ici prévenir le lecteur que c'est avec un vocabulaire inédit que Karen Barad propose une phénoménologie tout à fait nouvelle de notre rapport au monde, en des termes conséquemment inhabituels, qui inversent ou déplacent les concepts habituels et qui demandent une attention particulière pour être compris. Ils sont ici traduits en français nécessairement dans leur mot à mot insolite en première lecture, mais très cohérents dans ce renversement de notre épistémologie traditionnelle qu'opère Karen Barad, et qui sont la clé de la démarche d'Ana Rewakowicz.

[6] Kris Onishi (psychologue cognitif), commentaires sur l'article, 9 janvier 2020.

[7] *Ibid.*

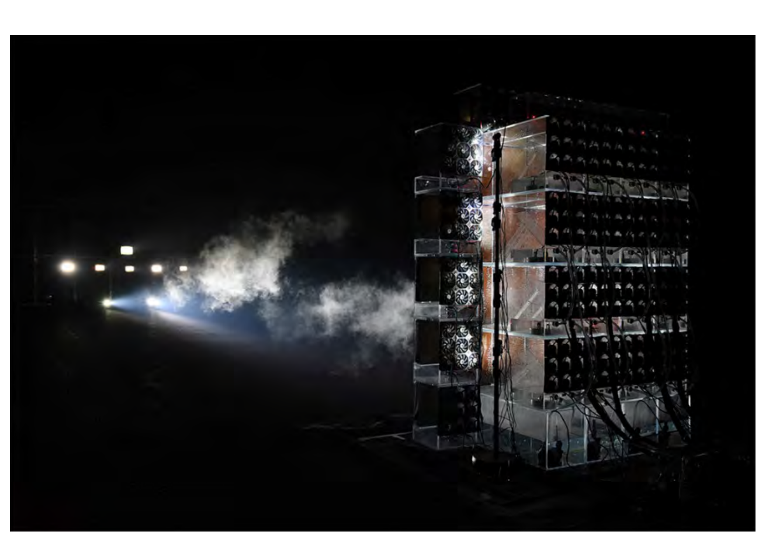
[8] Karen Barad, "Intra-actions", interviewée par Adan Kleinman, *Mousse 34* (été 2012) : 80.

[9] Karen Barad, "Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance : Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come", *Derrida Today 3.2* (2010) : 243.

[10] Karen Barad, "On Touching-The Inhuman That Therefore I am (v. 1.1)", in *The Politics of Materiality,* ed. Susanne Witzgall & Kerstin Stakemeier (Berlin : Diaphanes, 2014), 153.

pour une manière différente de faire de la science, une manière qui répond à l'*« e-motion-ability »* - la *capacité de mouvement émotif* qui procède avec un *« soin exquis »* à la manière de sentir, de ressentir et de se connecter avec l'autre, à la manière de se concentrer et permettre la capacité de réponse, qui est la capacité de répondre[11].

Les séparations opérées par les coupes agentielles ne sont pas absolues, mais seulement des manifestations locales et temporelles de différences ; elles sont toujours susceptibles d'être retravaillées, dépliées et disjointes. Il est essentiel de souligner ici que le réalisme agentiel qui consiste à *« rassembler »* n'essaie pas de réduire les différences en *« similitudes »*. Bien au contraire, il nous sensibilise à celles-ci en nous demandant comment *« les différences sont faites et refaites, stabilisées et déstabilisées »*[12], comment elles se manifestent et comment elles comptent et pour qui. Lorsqu'une différence se matérialise, elle exclut ce qui n'est pas inclus, créant des dichotomies sujet/objet, telles que la division cartésienne corps/esprit, culture/nature, ou sentiment/non-sentiment. Barad déclare que *« les différences sont faites, non pas trouvées »*[13] et qu'elles offrent de ce fait l'opportunité de mettre en œuvre des changements et de faire avancer la question de la responsabilité éthique, non seulement envers ce qui a été matérialisé et manifesté, mais aussi, et c'est peut-être plus important encore, envers ce qui a été exclu dans le processus de différenciation. L'éthique nous incite à répondre à des possibilités infinies. Elle donne sa définition de l'éthique dans le passage suivant : *« L'éthique fait partie intégrante de la diffraction (en cours de différentiation) des modèles du monde, et ne constitue pas une superposition de valeurs humaines sur l'ontologie du monde (comme si " fait " et " valeur " étaient radicalement différents). La nature même de la matière implique une exposition à l'Autre. La responsabilité n'est pas une obligation que le sujet choisit mais plutôt une relation incarnée qui précède l'intentionnalité de la conscience »*[14].



Nephelograph, ©AR.

Ainsi, la capacité de réponse éthique ne concerne pas ce que nous imposons au monde mais constitue plutôt une responsabilité nécessaire envers l'autre qui a été exclu dans le processus de différenciation, comme conséquence naturelle de la coupure agentielle temporaire en flux constant.

L'intra-action Art & Science

Le *Collecteur de brouillard* est un projet artistique et scientifique, que j'ai développé en tant qu'artiste, en collaboration avec le physicien Camille Duprat et le physicien/artiste Jean-Marc Chomaz à l'École Polytechnique de Paris. Il traite du problème de la diminution des sources d'eau douce dans le monde (en particulier dans les régions où l'accès aux eaux souterraines et aux pluies est difficile), en explorant des méthodes alternatives pour obtenir de l'eau à partir du brouillard. Le modèle standard de collecteur de brouillard utilise un filet (similaire à un sac à pommes de terre ou

[11] *Ibid.*, 153.
[12] Barad, "Intra-actions", 77.
[13] *Ibid.*, 77.
[14] Barad, "Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance : Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come", 265.

à oignons) appelé filet à mailles en polyéthylène Raschel (le tissu tricoté en chaîne le plus économique). Cependant, l’eau reste attachée dans les intersections des filets à mailles carrées (en raison de la tension superficielle) et ne s’écoule pas dans la gouttière de collecte à la base du filet. Dans le cadre de ma collaboration avec le physicien Camille Duprat, nous avons examiné par diffraction (l’un à travers l’autre) le problème de l’obstruction et du réentraînement rencontrés dans le processus de collecte de l’eau du brouillard.

Au cœur de cette dynamique relationnelle, une image différente est apparue : une forêt de fibres flexibles parallèles - un changement de paradigme qui a créé une nouvelle base pour des recherches plus approfondies poursuivies simultanément à travers des expérimentations artistiques et scientifiques. Dans ce processus, nous avons collaboré à la création d’un apparatus/phénomène, qui réagit en interne avec la coalescence des gouttelettes d’eau sur les fibres parallèles, constituant un système de captation du brouillard et de développement de structures aérodynamiques qui pourraient augmenter la collecte de l’eau. Notre but était d’entraîner les gens dans l’imagination de *« toucher l’étrange en nous »* - l’eau !

Penser diffractivement avec l’eau

L’anthropologue Veronica Strang décrit comment, dans de nombreuses cultures, l’eau est considérée comme un être sensible et sacré. Elle donne en exemple l’histoire aborigène australienne des êtres ancestraux qui s’élèvent de l’eau. Elle raconte comment *« les esprits humains émergent des eaux ancestrales pour se matérialiser ou devenir visibles sous forme humaine. À la fin de chaque cycle de vie, ils retournent dans leur demeure aquatique pour retrouver leurs ancêtres, redevenant invisibles et se dissolvant ainsi en un potentiel collectif informe »*[15]. Strang fait remarquer que dans le passé, la plupart des sociétés vénéraient les êtres aquatiques en tant que divinités féminines et que ce n’est que depuis l’émergence des religions patriarcales et monothéistes que des êtres tels que les serpentins ou les traîneaux traditionnellement associés à l’eau ont été dévalorisés et traités comme des léviathans à craindre et à tuer[16]. Tout comme la matière de Barad, l’eau est l’informe, à partir duquel toutes les entités (humains/non-humains, sentiment/non-sentiment) naissent. Un mouvement et un flux à travers / avec / hors / à l’intérieur du temps qui permet des actes matériels et des processus de vie.

L’eau, de même que la lumière, peut aussi se comporter comme une onde. Barad distingue deux types de comportements qui génèrent différents modes de production de connaissances, captés par deux ensembles d’optiques : le géométrique et le physique. L’optique géométrique, appliquée aux lois de la réfraction dans la physique classique newtonienne, considère la lumière comme un rayon (un outil de proximité indiquant la direction de la propagation), définie par la réflexion d’un mode représentatif de production de connaissances, dans lequel la connaissance, transmise par un point extérieur, crée un effet de miroir de même nature et de même dimension[17]. En revanche, l’optique physique décrit des modèles d’interférence, propres aux ondes, qui produisent un mode diffractant de *« lecture des connaissances à travers un autre »*[18] et qui dissolvent la frontière entre *« sujet »* et *« objet »*[19]. La méthode diffractive permet la coexistence de plusieurs perspectives, qui ne s’excluent pas l’une l’autre. Nous ne sommes plus un observateur *« objectif »* en dehors d’un phénomène, mais plutôt un participant actif à l’intérieur du phénomène, qui touche et réagit à ce qui les touche, s’enchevêtrant et se connectant. Et pour Barad, savoir *« n’est pas une question de réflexion*

---

[15] Veronica Strang, *Water* (Londres : Reaktion Books, 2015), 38.
[16] Veronica Strang, “Lording It Over the Goddess. Water, Gender, and Human-Environmental Relations”, *JFSR 30.1* (2014) : 85.
[17] Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway* (Durham : Duke University Press, 2007), 71.
[18] *Ibid.*, 71.
[19] *Ibid.*, 418.

à distance, mais plutôt une pratique active et spécifique d'engagement »[20]. Elle dit : *« Lire (...) de manière diffractive, c'est expérimenter différents modèles de relationnalité, ouvrir les choses, les retourner encore et encore, pour voir comment les modèles changent. Il ne s'agit pas de résoudre des paradoxes ou de synchroniser des points de vue différents de l'extérieur, pour ainsi dire, mais plutôt d'assumer l'intra-implication matérielle de la mise en risque de " soi-même ", de la perturbation de " soi-même ", de ses idées, de ses rêves, de toutes les différentes manières de se toucher et d'être en contact, et de la détection des différences et des enchevêtrements de l'intérieur »*[21].

Toucher à l'éthique

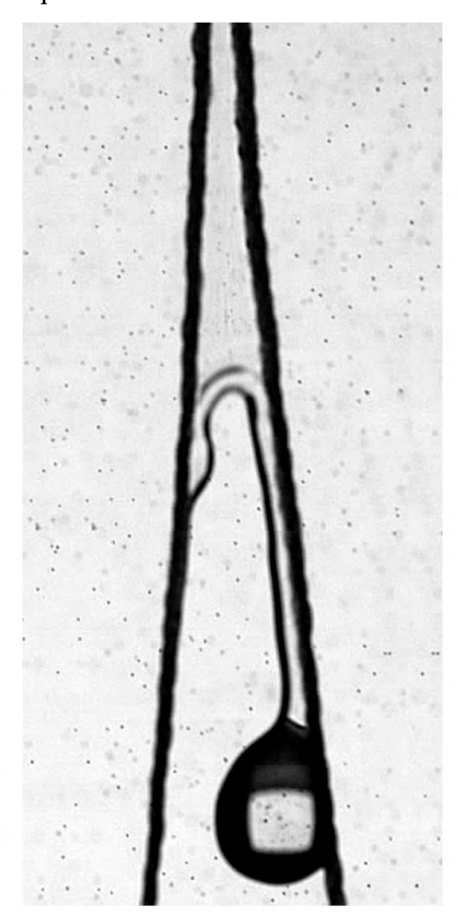
Le toucher est le moyen de communication le plus fondamental par lequel Barad aborde la question de l'éthique. En fait, elle voit tout le développement de la physique comme une science du toucher posant la question de la façon dont les choses communiquent. Comment, par exemple, les particules se sentent-elles les unes les autres ? Comment se perçoivent-elles les unes les autres ? Par contact direct, par un autre moyen comme le vide (qui n'est jamais vide), par une « action effrayante à distance » - une phrase célèbre d'Einstein[22] - (enchevêtrement) ou par un échange d'énergie (intra-activité) ? C'est le toucher qui nous permet de nous ouvrir et de mettre en œuvre notre capacité de réaction[23]. Pour Barad, l'éthique est *« l'hospitalité envers l'étranger qui passe par soi-même et par tout ce qui est et n'est pas »*[24]. Ce n'est que lorsque nous sommes capables de devenir vulnérables et *« nus »*, et enchevêtrés avec l'autre, que nous sommes capables de réagir, de donner et de recevoir une réponse. Barad dit : *« Ce n'est que dans cette responsabilité permanente envers l'autre empêtré, sans renoncement (sans déjà assez !), qu'il y a la possibilité d'une justice à venir »*[25].

Du point de vue du réalisme agentiel, nous pouvons considérer tous les êtres/non-êtres comme des entités sensibles qui donnent et perçoivent, ressentent et sentent, et s'engagent dans le processus d'indétermination des possibilités de (de) venir. L'échelle de temps à laquelle ces intra-actions se produisent est différente ; une intra-action entre les roches et le sol est différente de celle entre un pied humain et le sable[26]. Cependant, quelle que soit l'échelle de temps, nous sommes liés à la relationnalité, à la sensibilité que nous avons envers ce qui est exclu dans le processus.

Dans cette tentative du toucher éthique, Barad va jusqu'à discerner la différence entre le non-humain et l'*inhu- homme*. Elle souligne que si le premier est toujours en opposition à l'humain et reflète le caractère centré sur l'humain, le second contribue à la question ultime de la prise en charge en tant que partie intrinsèque de la responsabilité éthique. Elle reconnaît que ce n'est peut-être que dans l'étreinte de l'*« inhumain »* qu'elle définit comme *« une intimité infinie qui concerne la nature même du toucher, ce qui maintient ouvert l'espace de la vivacité des indéterminations qui saignent à travers les coupures et habitent l'entre-deux d'enchevêtrements particuliers »*[27], que nous pourrons ressentir la responsabilité éthique dont nous sommes redevables.

[20] *Ibid*., 453.
[21] Barad, "Intra-actions", 77.
[22] Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 315.
[23] Barad, "Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance : Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come", 265.
[24] Barad, "On Touching-The Inhuman That Therefore I am", 164.
[25] *Ibid*., 164.
[26] Il est cependant intéressant de caresser une idée contre-intuitive, dans laquelle ce n'est pas mon pied qui laisse une empreinte dans le sable, mais plutôt le sable qui fait de la place pour y loger mon pied.
[27] *Ibid*. 159.

L'imagination augmente le sens du toucher en activant la poétique, qui est une sensibilité tactile de l'intimité qui *« nous met en contact avec les possibilités de sentir le sensible, l'indéterminé »*[28], comme les gouttes d'eau invisibles à l'œil nu qui deviennent visibles par le toucher de la caméra. La poétique permet de voir la production artistique et la collaboration entre l'art et la science non pas simplement comme une production d'objets ou de solutions à des problèmes (y compris des problèmes théoriques), mais plutôt comme des relations qui s'inscrivent dans la pratique de l'engagement. La poétique n'est pas *« le moyen d'expression du sujet, ni le moyen de représenter un objet »*[29], mais c'est un acte, une invitation à ouvrir des portes et permettre ainsi à l'autre de s'avancer. Il ne s'agit pas d'une obligation morale mais plutôt d'une intimité, d'un être là pour l'autre[30]. Et c'est dans cette intimité que nous sommes capables d'accueillir l'inhumain qui fait toujours partie de nous. Ce n'est peut-être qu'alors, en nous enlaçant avec ce qui est sans cœur, insensible, indifférent, méchant ou cruel en nous, que nous pourrons devenir plus attentifs à la responsabilité qui nous attend. C'est la poétique qui nous rapproche de ce qui est exclu, de ce qui est invisiblement complémentaire, nous permettant de sentir *« l'infinie altérité du monde »*[31].



Through the Looking Mist, ©AR.

Le projet de *Collecteur de brouillard*

Through the Looking Mist... est une projection vidéo de la nucléarisation de gouttelettes d'eau sur des fibres parallèles filmées au ralenti avec une caméra à fort grossissement, de sorte que chaque gouttelette devienne un point visible dans l'espace. Dans cette œuvre, les gouttes d'eau apparaissent sur des fils, se coagulent et grossissent lentement, tout en luttant contre le vent pour rester attachées sur les fibres du filet. Lorsque leur masse devient trop lourde, elles cèdent à la gravité et tombent. À d'autres moments, la tension superficielle de l'eau réunit deux fibres adjacentes en créant des ponts capillaires qui se transforment ensuite en longues colonnes de liquide. Les gouttes d'eau sont alors immédiatement absorbées dans une tension fluide sans nécessiter de coalescence *« individuelle »*. Cela pourrait-il s'avérer être un moyen plus efficace de collecter l'eau du brouillard ?

Ce changement d'échelle spatio-temporelle invite le spectateur à remettre en question son point de vue et à sentir le phénomène à l'échelle d'une minuscule goutte de brouillard. On peut alors penser à Alice au pays des merveilles, dont les proportions corporelles varient en fonction des

[28] Karen Barad, "On Touching-The Inhuman That Therefore I am", 14.
[29] Yong Zhi, *Poetic Leaps In Zen's Journey Of Enlightenment* (Bloomington : iUniverse, 2012), 40.
[30] Thomas.P. Kasulis, "Zen as a Social Ethics of Responsive- ness", *Journal of Buddhism Ethics 31* (mai 2006) : 12.
[31] Barad, *Meeting the Universe Halfway,* 30.

différentes notions d'espace, et cette sensation nous permet d'explorer et de découvrir le monde d'une autre manière, qui ne dépend plus de l'échelle, mais de nos intra-actions avec la *« spatio-temporalité »*[32].

Dans la vidéo, une tension croissante, peut-être due à un sentiment anthropocentrique de résignation face à l'inéluctable, qui se traduit par différentes formations selon des rythmes divers, crée une *« ode »* poétique au cycle de l'émergence et de la disparition des condensations de goutelettes d'eau[33].

L'installation *Misty Way* met en scène trois éléments principaux impliqués dans la collecte du brouillard : l'humidité (petites gouttelettes d'eau condensées), le vent et un filet de récolte. Le brouillard filmé avec un grossissement encore plus important qu'auparavant transforme les gouttelettes en petits cercles visibles qui oscillent à leur rythme. Inversés et enchevêtrés par le dispositif optique de la caméra, ils effectuent une *« coupe agentielle »* - un processus de différenciation qui les métamorphose en gouttes de lumière. Comme dans l'expérience physique de la double fente, ils passent à travers des fibres parallèles en créant des motifs de diffraction. Cent vingt kilomètres de fils tendus et placés un par un dans les interstices de tiges filetées, créent une surface inclinée couvrant tout le plafond de la pièce.

Nous entrons dans un espace sombre. Les gouttes de lumière se déplacent sur l'écran le long et à travers les filets, se dispersant sur le sol recouvert d'un tapis sombre. Un brouillard de lumière, d'ombres et de sons - une reconstruction de bruits de couture enregistrés par le compositeur Daniel Schorno lors d'expériences en laboratoire - nous éclabousse. Sensibles à cet effet d'immersion - nous nous couchons en laissant la lumière et le mouvement toucher notre peau, nos oreilles et nos yeux. Nous écoutons une cacophonie de chuchotements, d'halètements, de cris et de hurlements. Cette intimité de la matière nous ouvre à la rencontre de l'étranger en nous - l'eau qui traverse toutes les cellules de notre corps en transportant l'oxygène et les nutriments par nos plus petits vaisseaux sanguins (à l'encontre de la gravité) ; l'eau qui transporte les charges électriques et remplit notre cerveau de pensées créant un courant de conscience... Une pluie de gouttes de lumière, le regard tourné vers des étoiles lointaines, des astéroïdes ou peut-être une nébuleuse solaire, est-ce le début de la vie ? Désorientés... immergés dans l'obscurité d'une abondance d'im/possibilités... nous écoutons, tendons une main et touchons.

Le *Néphélographe (Impressions de brouillard)* fonctionne comme une *« machine à écrire »* des nuages, offrant une expérience multisensorielle, nous invitant à toucher les nuages et dialoguer avec eux, dans une immersion autant physique qu'onirique. Des brumisateurs à ultrasons brisent la surface de l'eau en petites gouttelettes qui rebondissent ensuite sur des plaques transparentes pour se rassembler et créer des masses de brouillard turbulentes - de petits nuages. Les ventilateurs situés à l'arrière poussent ces petits nuages à travers des filtres en nid d'abeille et les petits nuages se combinent pour former de plus gros nuages. L'appareil est vivant ; l'eau s'infiltre en s'engouffrant dans les tuyaux et en fredonnant des airs de pompage. Un animal - un dragon ou un serpent peut-être, qui respire des nuages - des nuages qui tombent, des nuages à bulles, des nuages tourbillonnants, des nuages en spirale, des nuages de tornade, des petits nuages, des gros nuages, des nuages gonflés, des nuages qui explosent, des nuages qui creusent des tunnels... nuages... respirations... être assez proche pour toucher, sentir, ressentir, intra-agir avec... des sons de respiration - une symphonie à quatre parties : une sonate, un mouvement lent, un menuet et un rondo joués par un orchestre de différents signaux électriques. Vous êtes les bienvenus... vous êtes invités... à vous avancer, à toucher,

[32] *Ibid*, 179.

[33] Ana Rewakowicz, Jean-Marc Chomaz, Camille Duprat, "Mist Collector : Art and Science Project", in *7th International Conference on Fog, Fog Collection and Dew Proceedings,* ed. Marek Blas, Mieczyslaw Sobik (Wroclaw : Université de Wroclaw, 2016), 130.

à répondre, à sentir, à vous enchevêtrer avec... vous-même... des nuages... à mi-chemin... suspendus entre la terre et le ciel.

Le projet *Collecteur de brouillard* met en avant notre engagement phénoménologique avec l’eau, avec l’autre qui n’est jamais totalement séparé de nous, et en diffère le sens en invitant le participant à se ré-ouvrir à la responsabilité éthique - la capacité de tenir ensemble l’inhumain (ce qui manque de compassion) et d’accepter l’invitation à lui répondre. C’est grâce à la force de l’imagination (qui nous donne la possibilité de sentir l’insensible et l’indéterminé au cœur de chaque *« être à devenir »*) que nous sommes capables d’opérer des changements et de créer la justice dans ce que signifie vivre de manière responsable, *« ensemble/à part »* avec toute la sensibilité (humaine et *« inhumaine »*) sur cette planète, dans le cosmos et avec l’eau.

Conclusion

Pour résumer, c’est en utilisant le cadre du *réalisme agentiel* de Karen Barad, que j’essaie d’agir par diffraction dans ces trois œuvres, qui font partie du projet du *Collecteur de brouillard,* réalisé en collaboration avec des scientifiques de l’École Polytechnique à Paris. Je soutiens que :

a) le concept d’*« intra-action »* (inséparabilité onto-épistémologique) fournit un bon cadre pour parler de collaborations (inter)disciplinaires ;

b) la méthodologie de diffraction nous permet de réaliser des mises en scène poétiques et de nous sensibiliser aux différences ;

c) la force de l’imagination poétique active le toucher, grâce auquel nous sommes capables de nous engager dans une réponse éthique - la capacité de faire face aux défis environnementaux auxquels nous sommes confrontés aujourd’hui.

J’appuie ma démonstration sur les concepts clés du *réalisme agentiel* : l’*intra-action*, la *coupe agentielle*, la *diffraction* et la *capacité de réponse*, mais je passe également en revue des idées plus élaborées du toucher, de l’étrange en nous (l’Autre), des manifestations des différences, de la force de l’imagination et de la question de la mise en acte éthique. J’illustre mon raisonnement par l’*(in)disciplinarité* et la recherche collaborative en art et en science, que j’aborde non pas comme une dualité de deux cultures, mais comme une *relationnalité* dynamique. Pour recréer un sentiment de responsabilité éthique dans des œuvres d’art que je considère comme des appareils de diffraction, j’utilise un mode d’expression poétique qui me permet de générer différents modèles de signification. Enfin, j’aborde l’éthique à travers la notion puissante d’inhumain qui, contrairement au non-humain, s’immisce dans l’« humain » afin de s’attaquer à la *« laideur »* humaine qui s’y trouve.

Le *réalisme agentiel*, en dissolvant les frontières entre épistémologie et ontologie, ramène la discussion sur les questions de sensibilité à celle de la matière. Plutôt que de se concentrer sur les dichotomies de sensibilité/insensibilité, humain/non humain, animé/non-animé, être/non-être, il met en avant la notion de *relationnalité*, où tout, même ce qui est peu perceptible, compte ! En passant de la question du quoi/pourquoi à celle, plus fondamentale, de la relation, nous dépassons les divisions anthropocentriques sujet/objet, nature/culture, valeur/fait, cause/effet et cela nous conduit à engager la responsabilité éthique dont nous sommes *« redevables à tous les autres, où l’endettement est, non pas une dette qui suit ou résulte d’une transaction, mais plutôt une dette qui est la condition de la possibilité de donner/recevoir »*[34].

Dans le projet du *Collecteur de brouillard,* c’est l’eau qui amène *« l’humanité »* à l’échelle d’une seule goutte, en embarquant le participant à bord d’un vaisseau de la taille de la Terre naviguant dans le brouillard, ce qui souligne la nécessité pour toute sensibilité de commencer à construire une

[34] Barad, “On Touching-The Inhuman That Therefore I am”, 159.

histoire partagée, l'ombre incertaine d'un futur/présent/passé écosophique toujours défaillant qui peut encore être façonné et imaginé ensemble.

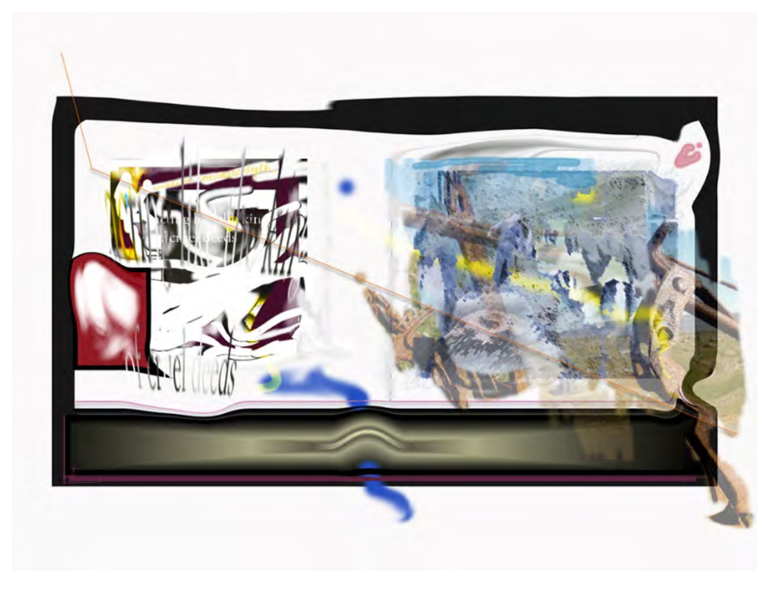
Alpiniste ? Est-ce vraiment une profession ?[1]

Rod Summers

magma@analisiqualitativa.com

Rod Summers, Né en 1943 dans le Dorset (Angleterre), a servi de 1960 à 1973 comme médecin dans la Royal Air Force. Il a étudié à l'Académie des Beaux-Arts Jan van Eyck de Maastricht de 1973 à 1977. Actif dans la production collaborative artistique et poétique, artiste sonore, visuel, conceptuel, poète de performance, dramaturge, artiste du courrier et du livre, éditeur, archiviste et conférencier sur l'intermédiation, il vit à Maastricht, aux Pays-Bas.

Abstract Les médias sociaux superficiels, les politiciens méprisables et l'avarice devenus haïssables, désormais en position d'autorité, nous ont conduits à une situation proche du pire cauchemar d'Orwell. L'art et la culture, fondement même de la société, sont désormais considérés comme des inutilités. Je ne suis pas d'accord !



Acting Like the King of Cruel Deeds, infographie avec Adobe et Photoshop, 2004.

Les artistes sont et ont toujours été, un élément essentiel de la société.

Leur rôle institutionnel - c'est sans doute un trop grand mot - était à l'origine incontournable : c'est l'artiste de la tribu qui officiait lors de la cérémonie d'initiation et intégration des jeunes dans la société.

Il y a eu des artistes avant les prophètes.

Il y a eu des artistes avant les profits.

Il y a eu des artistes avant les scientifiques.

Il y a eu des artistes avant les politiciens.

Il y a eu des artistes avant les sociétés.

À l'origine, il n'y avait que deux emplois disponibles pour l'animal humain, chasseur ou artiste. Parfois, voire souvent, les deux activités étaient assumées par la même personne. Les humains devaient manger ; nos ancêtres n'étaient certainement pas végétaliens, et la créativité inventive est dans nos gènes, comme la faim et comme l'instinct de survie lui-même.

Qui donc a inventé tous ces métiers résiduels ? L'alpiniste ou le gestionnaire de fonds spéculatifs ? Ces professions sont-elles vraiment utiles à la société ?

Alors que l'artiste s'adonnait à surfer sur la crête de la vague Évolutions et tentait d'élever prudemment la culture à son niveau supérieur, la culture s'est glissée hors de la grotte sociale et un profiteur a inventé l'hypothèque.

Comment, au nom de Richard Dawkins, l'art a-t-il pu soudainement perdre toute importance en comparaison des autres métiers aux yeux de la société contemporaine ?

---

[1] Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

J’avoue avoir une admiration secrète pour les scientifiques car j’aime à croire qu’au moins certains d’entre eux sont conscients de la dextérité des papillons de nuit, de l’agilité qui leur permet de se faufiler entre les vêtements de ma garde-robe, de pondre leurs œufs qui éclosent pour devenir les larves qui se nourrissent en faisant des trous dans mon T-shirt.

Leonardo fût le plus grand de tous

Mon premier ancêtre, dont l’identité ignominieuse est irréversiblement mêlée aux sables d’il y a un demi-million d’années, a un jour ramassé une pierre et dit à son compagnon de chasse : « Cette pierre me rappelle les seins de ta sœur ! ». Il découvrit l’art et déclencha la guerre civile au même moment.

L’art *versus* la société ?

L’art lance un défi à la société et tout à la fois la flatte. L’art reflète nos idéaux et nous ouvre la voie vers les accomplissements les plus élevés de l’humanité. Il le fait en détournant l’attention de la société de la banalité de ses propres activités, de son avarice sordide, du travail répétitif, engourdissant l’esprit, qu’elle nous impose, étranger à tout art, (il suffit de penser à notre habitat dévergondé, désastreux) ; et en même temps, l’art nous révèle des idéaux supérieurs en attirant notre attention, en nous montrant, en nous faisant découvrir, en exprimant, en nous représentant la beauté inhérente à l’humanité et à son environnement, dans l’espoir, peut-être vain, que la société puisse, au moins, tenter de prendre conscience et de réparer ses faiblesses évidentes pour préserver ce qui est manifestement bon.

L’espèce humaine est, sans conteste, un animal défectueux, insouciant au-delà de toute croyance, condamné à être l’instrument de sa propre extinction, tout en... et c’est là l’élément vraiment méchant... entraînant avec lui la plupart des autres créatures de la planète.

Des présidents et des généraux ineptes, aux commandes de masses d’instruments de destruction massive, ont montré de manière évidente qu’ils sont totalement incapables de corriger cette tendance dévastatrice. Il s’agit peut-être d’une exagération évidente, mais peut-être, juste peut-être, le véritable art et les véritables artistes pourraient bien détenir la clé du coffre où le salut de la société est stocké en attendant une distribution mondiale.

Les vrais artistes sont conscients que la perfection absolue est un mythe universel, mais aussi que cette vérité inéluctable ne signifie pas nécessairement que la société doive persister à se vautrer dans le bourbier de plus en plus sombre qu’elle a elle-même créé, en attendant une fin peu glorieuse inévitable.

Ainsi, peut-être que la perfection absolue n’existe pas, mais de nombreux artistes s’en sont approchés de très près ! Pensez à la poésie de Dylan Thomas, à la 3e symphonie de Johannes Brahms, au « Vespertine » de Bjork, aux sculptures de Michel-Ange et de Rodin, aux peintures de dizaines de grands maîtres, aux concepts délicieux et imaginatifs de tant d’artistes contemporains.

Les banquiers, les politiciens et les généraux créent des situations de pathos, de peur et de privation extrême que la société doit subir, les artistes visualisent et exposent ces abus dans l’espoir d’un monde plus positif.

Dites-moi le nom d’un banquier qui a même mentionné la présence du sublime ? Dites-moi le nom d’un politicien qui a inspiré la totalité de l’humanité à rechercher dans son imagination un idéal supérieur ?

Qui d’autre que les artistes ont exposé la société à une beauté exquise ? Dites-moi cela ! L’art n’a pas besoin de la société, mais la société a un besoin absolu, désespéré et essentiel d’art.

Sans l’art, la société n’est qu’un âne attaché et braillant, avec la meute de loups du capitalisme trivial lui mâchant le cul.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.3, 2020, ISSN 1721-9809

L’avant-garde japonaise et le Japon antique au-delà du modernisme

Hidehiro Tachibana

magma@analisiqualitativa.com

Hidehiro Tachibana travaille principalement sur les littératures francophones et, en particulier, les littératures antillaises et québécoises. Il s’intéresse aux intellectuels francophones et asiatiques qui se sentent déchirés entre leur culture d’origine et leur connaissance de l’Occident. Il est l’auteur ou co-auteur notamment de Québec si lointain, si proche (2013). Les intellectuels au XXIe siècle (2009). Hidehiro Tachibana s’est consacré à plusieurs traductions : Pierre Bourdieu, Dany Laferrière, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Julio Cortázar et de nombreux poètes québécois. Il est professeur émérite de l’université Waseda à Tokyo, président de l’Association japonaise des études québécoises et membre de la Société internationale de mythanalyse.

Abstract L’auteur s’interroge : pourquoi le Japon, si attaché à ses traditions culturelles ancestrales, est-il si disposé à adopter des us et coutumes et des créations culturelles d’avant-garde de l’Occident ? N’y-a-il pas là une étrange contradiction, du moins aux yeux des Occidentaux. C’est paradoxalement dans les mythes anciens du shintoïsme que l’auteur pense trouver une explication à cette singulière fascination pour l’innovation, qu’elle soit technologique ou culturelle.



Hervé Fischer, *¿A dónde va el planeta?* [Où s’en va la planète?],

acrylique sur toile, 2004.

1. Comment un Japon moderne est-il possible ?

Qu’en est-il de l’art au Japon ? Quand je me pose cette question, je crois nécessaire de remonter aux origines. Je suis conscient des dangers qui accompagnent ce genre de démarche, mais je ne pense pas que tous les secrets de l’art japonais aient disparu avec l’ancien temps. Ce pays a évolué et évolue encore, réceptif aux grandes influences du monde extérieur. Je ne crois pas à un « Japon éternel » ni à un Japon qui deviendrait étranger à lui-même avec la modernité. Ce qui caractérise ce pays d’Extrême-Orient, c’est sa mutation profonde sans cesse renouvelée depuis les temps préhistoriques. Les habitants de cet archipel ont eu toujours un modèle à suivre, jadis la Chine, aujourd’hui les États-Unis. Il faut, bien sûr, nuancer, car les Japonais sont peut-être moins américanisés que les autres peuples asiatiques. Depuis l’ère Meiji les Japonais n’imitent pas seulement les Américains mais aussi d’autres pays occidentaux. Au milieu du XIXe, lorsque la modernisation du pays a commencé, ils ont adopté plusieurs modèles occidentaux, en particulier, l’Angleterre, les États-Unis, l’Allemagne, la France et la Russie. Ces cinq pays ont beaucoup contribué à diversifier la modernisation de nos institutions et de notre société. La France a surtout eu une influence culturelle, et l’Allemagne une influence scientifique. La France a été longtemps le pays de référence pour établir au Japon la prédominance d’une langue nationale, notamment littéraire (le pays était divisé selon les classes sociales et des sous-groupes dialectaux) et pour la création d’un art japonais moderne, tandis que la Chine, qui fût un modèle millénaire, a cessé d’être de l’être. Ce furent ces renversements de valeurs qui accélérèrent l’émergence de la modernité japonaise.

Malgré ces mutations incessantes, certains traits de la culture japonaise sont demeurés beaucoup plus présents que d'autres. Il n'est pas facile de les nommer ; je tenterai néanmoins de les discerner, dans une perspective plus large qu'on ne le fait d'habitude, en réexaminant les idées qui m'ont assailli au Centre Georges Pompidou en 1987 en visitant l'exposition « Japon des avant-garde - 1910-1970 »[1]. Ce fut l'une des premières fois où m'apparurent clairement ces éléments durables de l'esthétique japonaise et les caractéristiques générales de l'esprit japonais.

Je déplorais que l'intérêt des Occidentaux envers le Japon se limite trop aux traditions et que ses aspects modernes soient négligés. Or, cette grande exposition prouvait enfin que les Occidentaux s'intéressaient aussi à la modernité japonaise. Il est vrai que le Japon, comme d'ailleurs beaucoup d'autres pays, est plein de contradictions et de conflits perpétuels. Et je suis conscient que ma vision ne correspond pas nécessairement à celle des Occidentaux, qui conçoivent les contradictions japonaises tout autrement.

Comment se fait-il, par exemple, que les Japonais se montrent à certains moments, dans certains domaines scientifique, artistique, littéraire ou philosophique, si innovateurs en dépit de leur esprit conservateur et de leur attachement présumé à de vieilles traditions ? En réalité, le Japon a du mal à conserver ses « bonnes traditions ». Actuellement la famille, l'unité fondamentale des structures sociales japonaises, est en décomposition irréversible, ce qui n'est pas forcément négatif en soi, mais qui entraîne, me semble-t-il, une déshumanisation qui déstructure les relations humaines générales. Mais laissons de côté cette transformation sociale et humaine du Japon : ce qui nous intéresse, ce sont les rapports entre la modernité et la tradition.

2. L'exposition « Le Japon des avant-gardes, 1910-1970 » en 1987 au Centre Georges Pompidou

Avant d'aborder cette problématique, il est nécessaire d'analyser les aspects les plus avant-gardistes du Japon moderne. Au moment de cette exposition, nous étions en pleine époque postmoderne. Nous étions aussi à la veille de la chute du mur de Berlin. Et la prospérité économique qui a suivi la Seconde guerre arrivait à son terme. Prenons ici quelques repères. Le Japon avait vécu la version japonaise de mai 68 : de nombreuses universités étaient restées barricadées par les étudiants durant des mois, au moins jusqu'au début de 1969. Le Japon avait aussi vécu le suicide théâtral de Yukio Mishima le 25 novembre 1970. Après l'échec des dernières manifestations de rue, gauchistes ou de gauche, et la mort de Mishima qu'on peut considérer non seulement comme un des actes les plus spectaculaires et revendicatifs de la droite culturelle, mais aussi comme l'annonce involontaire de la mort de la littérature nationale, le Japon vivait les années 1980 sous la dominance de la « postmodernité ». Et les Japonais se voyaient économiquement et technologiquement comme les pionniers d'une nouvelle ère, d'un nouveau mode de vie avec le baladeur (*walkman*) de Sony et les images emblématiques de prêt-à-porter, de jeux vidéo, d'alimentation et de librairie des grands magasins Seibu.

C'est dans ce contexte socioculturel que l'exposition sur le Japon des avant-gardes a été organisée au Centre Pompidou, avec l'objectif de présenter l'histoire de l'art japonais de 1910 à 1970. Cela ne voulait bien sûr pas dire que les avant-gardes japonaises avaient pris fin en 1970. D'ailleurs 1970 y fut une année cruciale, marquée par l'Exposition universelle d'Osaka, indubitablement un des événements les plus importants sur le plan culturel et artistique du Japon moderne, avec sa symbolique *Tour du Soleil*, dressée par Tarô Okamoto sur la colline de Suita au nord de la ville d'Osaka.

---

[1] Exposition au Centre Georges Pompidou en partenariat avec la Fondation du Japon et avec le concours du quotidien Asani, du 11 décembre 1986 au 2 mars 19867. Catalogue *Japon des avant-garde 1910-1970*, sous la direction de Françoise Bonnefoy, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, 543pages.

Quant à l'année 1910, date choisie pour le début de l'exposition, elle coïncidait avec l'époque du *Manifeste du futurisme* de Marinetti paru dans Le Figaro le 20 février 1909, dont le texte avait été traduit et publié dans une revue japonaise dès le mois de mai par Ôgai Mori, une grande figure littéraire, et avec le cubisme qui fit l'objet de débats dès le mois de novembre 1911, alors même que le terme de cubisme était largement diffusé en Europe cette même année lors du Salon des indépendants en avril. On voit que le Japon moderne était en grande demande de nouveautés européennes. 1912 fut même l'année du premier tableau abstrait japonais, intitulé « Sans titre », de Tetsugoro Yorozu[2]. Et parmi les premiers avant-gardistes du Japon, il faut nommer, entre autres, Seiji Togo, Tomoyoshi Murayama, Kazuo Sakata et Minoru Nakahara.

2 - 1. Premiers avant-gardistes japonais

Présentons brièvement ici ces quatre artistes pour mieux saisir les premiers pas de l'avant-garde japonaise.

Seiji Togo expose en 1916, à l'âge de 19 ans, *Femme au parasol,* un tableau très abstrait aux couleurs vives, au centre duquel apparaît un visage féminin entouré de nombreux motifs courbes et en forme de croissants, bien qu'on n'y voie de parasol nul part. À partir de 1921, Togo séjourne sept ans à Paris, d'où il rend visite à Marinetti en Italie.

Tomoyoshi Murayama est un homme emblématique des premières avant-gardes japonaises, fortement attiré par le constructivisme russe. Après avoir séjourné un peu plus d'un an en Allemagne, il crée le groupe célèbre *Mavo* en 1923, à l'âge de 22 ans. Dans un manifeste, Murayama écrit : *« nous sommes debout sur un point pointu. Et nous serons toujours debout sur un point pointu ».* Le tableau intitulé *Konstruktion* (1925)[3] fut ressenti comme un choc par les jeunes artistes japonais. C'est un tableau rectangulaire, composé d'épaisses lignes croisées. Et en haut à droite du tableau s'ouvre une large fenêtre avec des collages d'images découpées dans des journaux allemands. Aujourd'hui, cela ne paraît plus si original en soi, pour qui connaît bien les mouvements européens, mais son audace, sa témérité furent à l'époque ressenties au Japon comme une provocation. Sa révolte artistique se manifestait en particulier par un poteau de couleur vive sortant audacieusement du cadre du tableau, perçu comme un signe d'irrespect total. Murayama n'est cependant pas longtemps demeuré dans le domaine des beaux-arts. Artiste multiforme, il travailla par la suite comme metteur en scène et finit par devenir un dramaturge communiste prolifique.

Kazuo Sakata partit pour Paris à l'âge de 22 ans et y rencontra Fernand Léger en qui il trouva le maître qu'il recherchait. En 1925, il crée *Portrait cubiste*[4], qui marque une nouvelle étape de l'avant-garde japonaise, alors que beaucoup de peintres modernistes se sont tournés vers le fauvisme.

Minoru Nakahara est certainement un des plus originaux peintres du Japon. Son père est dentiste et lui-même le devient. Il part pour les États-Unis à l'âge de 23 ans, en 1916, pour s'inscrire à l'école de dentisterie d'Harvard, puis l'année suivante il se rend en France pour travailler comme dentiste à l'hôpital militaire de Paris. Rentré en 1923, il présente un grand tableau composé d'images scientifiques complexes : *Un coup de dé (Kenkon)*. Il s'agit, à première vue, d'un assemblage d'images multiples qui nous invite à nous recueillir devant un vaste espace imaginaire de couleur bleue. Aujourd'hui, on découvre pourtant que le peintre y avait soigneusement et secrètement inséré des références aux plus récentes connaissances scientifiques de l'époque, depuis la biologie jusqu'à la théorie des quanta. Le tableau montre, au centre, un grand cercle ressemblant à la fois à une ammonite et à l'œil humain, connecté aux replis finement peints d'un cerveau. Et à l'entour apparaissent des éléments multiformes, plutôt surréalistes, tantôt biologiques, tantôt phy-

[2] *Ibid.*, p.68.
[3] *Ibid.*, p.85.
[4] *Ibid.*, p.108.

siques, évoquant l'évolution de la vie et sa fécondité, en lien avec les derniers acquis de la physique et de la chimie, dont l'illustration est accompagné d'une référence au système atomique (ces figures bizarres et énigmatiques font allusion aux recherches de R. A. Millikan, prix Nobel de physique en 1923, de H.R, Hertz, physicien allemand, ainsi qu'aux travaux de W. D. Coolidge, connu pour les innovations que nous lui devons dans le développement du tube à rayons X). On y remarque aussi un peu plus bas de petits points rouges flottants, évoquant l'amour et la fécondité. Et sur le bord droit, le tableau est cadré par un grand spectre solaire vertical, tandis qu'on voit en haut à gauche une galaxie s'éloigner (celle découverte en 1923 par E.P. Hubble) et à droite la comète Halley qui décrit une courbe ascendante. La couleur dominante est le bleu accompagné de rouge, jaune et marron.

2 - 2. Verbe ou énergie ? Où les artistes japonais, puisent-ils leur force moderniste ?

À la vue générale de l'exposition « Le Japon des avant-gardes », j'ai eu de curieuses impressions que je n'aurais pas eues si j'étais demeuré à Tokyo. Le modernisme japonais me semblait montrer des traits communs ne venant ni forcément du modernisme européen, ni forcément des « traditions japonaises » avec leur esthétique minimaliste et elliptique. Au fond, les arts japonais s'inspirent traditionnellement de deux esthétiques opposées, celle du théâtre nô et celle du théâtre kabuki. Le premier est emblématique de la classe des aristocrates guerriers, les samouraïs, tandis que le second est celui des classes populaires et des commerçants. Et on observe que les avant-gardistes japonais ont le plus souvent recouru à l'esthétique populaire. Ils se révoltaient contre l'esthétique du pouvoir dominant. Mais est-ce que ces révoltes avant-gardistes peuvent être réduites à des inspirations populaires ou commerçantes ? Il ne semble pas. Qu'est-ce qui les pousse alors à rechercher des sources d'inspiration étrangères à leur propre culture ? D'où leur vient cette quête ?

On observe que ces recherches esthétiques aboutissent très rarement à des formes ou à des compositions équilibrées ou symétriques. Il semble, sauf cas exceptionnel, que cette recherche formelle ne trouve jamais son plein aboutissement chez ces artistes japonais. D'ailleurs, le néoplasticisme n'a jamais été vraiment à la mode. On pourrait parler plutôt d'une absence de figuration objective ou réaliste. On y décèle toujours une subjectivité débordante ou lyrique qui empêche l'artiste d'aboutir à un formalisme objectif comme on le constate chez Matisse ou Picasso. Je dirais même qu'on peut y découvrir des formes fluides, quelque chose de visqueux, chaud, liquide ou animal, qui n'est pas forcément désagréable, lié peut-être au climat humide et pluvieux du Japon, et qui génère parfois un rythme particulier et même des chants de joie. Je me demande de quelles sources souterraines viennent ces forces indéfinissables ?

À cet égard, la peinture moderne japonaise semble plus proche de Klee que de Kandinsky. Finalement je dirais même que l'avant-garde japonaise est sans doute à la recherche secrète de la *vie* et du *cosmique*. En outre, les artistes japonais aspirent manifestement à une rénovation de la société et des rapports humains au moyen des beaux-arts ; ils veulent libérer leur voix, qu'ils jugent opprimée par le féodalisme persistant de la société. On peut comparer la société japonaise du milieu du XIXe siècle à un vase rempli d'eau presque débordante. La révolution politique a fait émerger des mouvements culturels nouveaux. Les jeunes générations étouffaient non seulement politiquement mais aussi culturellement. Les traditions culturelles de la société ont connu un grand bouleversement. Imaginez seulement l'étonnement populaire lorsque loi exigea que les samouraïs se fassent couper les cheveux et abandonnent leur coiffure traditionnelle! Et ce n'était qu'un début. L'occidentalisation du Japon à l'ère Meiji sembla n'avoir pas de limites. Un fossé se creusa entre le peuple et les tenants de l'occidentalisation, tandis que le pouvoir gouvernemental demeurait autoritaire. Pour les artistes, recourir aux derniers mouvements culturels de l'Europe fut donc un geste évident de libération.

La modernisation du Japon fut vécue comme une rupture profonde à tous égards, une véritable implosion sociale et culturelle. Il peut arriver que la société soit bouleversée et passe à une autre étape. À cet égard, la modernisation japonaise semble avoir obéi aux lois habituelles de l'évolution sociale. Mais du fait d'une logique spécifiquement japonaise, souvent invisible, ce bouleversement a consisté à associer des éléments culturels étrangers et japonais au sein des structures complexes de la société sans la bouleverser en profondeur.

Il faut d'abord constater l'évidence et insister sur la mobilité de la société japonaise. Ce n'est pas une société figée ; historiquement, elle n'a jamais cessé d'évoluer. Par exemple, entre les VIIe et VIIIe siècles, le pouvoir a décidé d'introduire massivement des modes de fonctionnement de la société chinoise, jugés plus rationnels. Les dirigeants japonais ont su changer totalement de cap à plusieurs reprises au cours de leur longue histoire. Ils ont ainsi adopté le chinois comme langue d'administration du fait que la langue japonaise ne connaissait pas l'écriture. Mais on inventa au terme de deux ou trois siècles d'efforts un nouveau système d'écriture japonaise à partir du chinois, finalement très différente. La modernisation des XIXe et XXe siècles peut être comparée à cette transformation ancienne. L'important, pour la société japonaise, c'est d'évoluer sans cesse. Et vers la fin de l'époque féodale, celle des samouraïs, le Japon était mûr pour se transformer. La bourgeoisie était devenue économiquement plus puissante que la classe guerrière qui contrôlait encore le pouvoir administratif. Le capitalisme commercial se développait rapidement. Beaucoup d'intellectuels se tournaient vers les sciences. Ces évolutions ont préparé la révolution moderne du XIXe siècle. Rien ne surgit du néant. Et il faut souligner qu'au Japon les religions n'ont pas étouffé cette curiosité intellectuelle ni ce capitalisme naissant. Le Japon a connu des condamnations politiques certes, mais pas de grande condamnation religieuse, sauf dans le cas du christianisme au XVIe siècle.

Il existe un autre facteur important en faveur de la modernisation, même s'il peut paraître paradoxal. C'est l'école de pensée nationaliste (Kokugaku) qui se développe du XVIIIe au XIXe siècle. Elle s'est formée à partir des études philologiques des œuvres classiques, en particuler *Kojiki* (littéralement, *Écrits des choses anciennes*). C'est la chronique la plus ancienne du pays depuis la création mythique de l'archipel jusqu'au règne de l'impératrice Suiko de 576 à 585. Le *Dit du Genji* date du début du XIe siècle. La langue japonaise est une langue fortement dominée par la langue chinoise, en particulier sur le plan du vocabulaire. Le travail d'un grand philologue consista alors, pour ainsi dire, à annoter le texte de *Kojiki*, ces écrits très particuliers de la mythologie, illisibles à son époque, en rétablissant le vocabulaire de l'ancien japonais. A mon avis, ce fut une grande tentative du ressaisissement de la poétique japonaise basée essentiellement sur le vocabulaire japonais et non plus chinois. Appuyé sur ses études philologiques, Motoori tenta de sauver « l'âme japonaise » en la distinguant de « l'âme chinoise » marquée par le confucianisme. C'est à partir de cette interrogation sur la langue et la littérature japonaises que se déploya l'école de pensée nationaliste qui réclama de rétablir les pouvoirs de l'empereur et au milieu du XIXe siècle et d'expulser les Occidentaux. Il faut souligner cependant que ces révolutionnaires nationalistes, dont les idées fondamentales reposaient sur le shintô, ont reconnu à un moment donné leur erreurs et ont accéléré l'ouverture du pays vers la civilisation moderne Le shintô de l'ère Meiji ne refuse pas, de façon générale, le rationalisme tant qu'il ne met pas en cause la stature de l'empereur.

Revenons à nos avant-gardistes. Le Japon vers 1910 était en quelque sorte à un sommet après sa victoire dans la guerre russo-japonaise de 1905 et une révolution industrielle, surtout sidérurgique, spectaculaire. Mais les structures sociales profondes demeuraient encore trop traditionnelles pour que le Japon puisse se constituer comme une vraie nation moderne en accord avec ces nouveautés « civilisationnelles » qui se développaient à Tokyo. Les artistes avant-gardistes japonais voulurent donc construire leur liberté de pensée et de création au sein d'une société en transmutation et prise dans une effervescence politique et culturelle discordante.

C'est dans ce contexte que je me demande si les avant-gardes japonaises ne cherchaient pas inconsciemment à renouer avec la puissance imaginative des sources antiques de la mythologie japonaise, d'autant plus - nous le comprenons maintenant et nous l'avons souligné plus haut - que la force mythique ne s'oppose pas à la liberté ni à la rationalité. Les mythes déploient au cœur de nos sociétés une puissance apte à s'exercer de multiples façons. Les artistes les plus modernes, sans être religieux, y puisent inconsciemment leurs forces créatrices. Autrement dit, ils cherchent leur inspiration dans ces sources mythiques parce que celles-ci leur permettent paradoxalement de penser librement. Ce qui est en jeu, ce n'est pas telle ou telle figure mythique, mais une énergie qui fonctionne comme source abstraite, sans être identifiée à des récits exclusifs. Je tends à penser que c'est surtout de ce chant, de ce lyrisme montant des temps oubliés, que ces œuvres d'avant-garde sont imprégnées[5]. Cette libido en œuvre dans les avant-gardes japonaises s'exprime en hommage à la force vitale de la mythologie oubliée. Et c'est cette force vitale et libre qui tente de renverser la puissance oppressive de l'ordre japonais de l'époque, même si elle est beaucoup plus ancienne que ce vieil ordre persistant.

Les forces révolutionnaires politiques sont foncièrement shintoïstes. Elles s'opposaient idéologiquement au régime de shogunat d'Edo, qui cherchait sa légitimité dans la philosophie confucianiste. Mais elles s'opposaient aussi, d'une façon plus voilée, à la vision pessimiste du bouddhisme japonais, qui ne peut être un culte de la vie ni du moi en tant que sujet, puisqu'elle exige l'abolition du moi : en ce sens, aucun mouvement moderniste ne peut se réclamer du bouddhisme. Je simplifie certes excessivement, car la conscience japonaise s'est constituée dans un long cheminement mêlant des interférences de courants religieux qu'il est impossible de séparer, et que ce sont ces éléments mixtes qui ont engendré la culture japonaise tout au long de son histoire. Cela étant dit, comme le nationalisme japonais de l'ère Meiji a été porté par le shintô, on peut considérer que tout mouvement, toute pensée modernistes se sont plus ou moins nourris des éléments émotifs propres au shintô ou qui venaient de la mythologie japonaise. Par ailleurs, il ne suffit pas de dire que le modernisme a lutté contre le système féodal. Il a lutté aussi contre les visions bouddhiste et confucianiste.

2 - 3. La mythologie antique et les temps modernes au Japon

La mythologie japonaise est peu connue en Occident. Elle est essentiellement consacrée à la force et à la joie vitales. Le shintô est généralement considéré comme une religion d'ablutions, du moins de mon point de vue. Même si d'autres couches culturelles s'immiscent déjà dans ces récits, pris en compte par des hommes proches du pouvoir naissant, la mythologie japonaise est foncièrement étrangère au bouddhisme et au confucianisme. Les sources fondamentales de la poésie japonaise se trouvent dans la mythologie, surtout au niveau de la sensibilité. Toute œuvre littéraire, surtout jusqu'au XIIe siècle, trouve sa source dans les premiers textes écrits et structurés de la mythologie japonaise. Cette richesse littéraire s'est développée en particulier dans les anthologies poétiques, les

[5] À ce sujet, Shuji Takashina souligne le caractère lyrique de l'avant-garde japonaise à propos de Harue Koga et Yasunari Kawabata qui se ressemblent selon lui. Harue Koga est célèbre surtout pour ce tableau intitulé *la Mer* (1929, p.113 dans le catalogue). La composition du tableau incluant des machines modernes et une femme en maillot de bain, a fortement frappé l'attention du public. Takashina le dit : *« Pour nous, ce qui fait l'attrait de ces tableaux, c'est essentiellement ce lyrisme limpide et un peu singulier, qu'on retrouve aussi dans les œuvres de Kawabata, et qui est peut-être une des " constantes " de la sensibilité japonaise »*. (Shuji Takashina, « *Introduction* » in *Japon des avant-gardes 1910-1970,* p.27. Takashina dit que *« ce lyrisme limpide et un peu singulier »* coule dans les veines des modernistes japonais. Je découvre donc que nos points de vue ne sont pas très éloignés, encore que ce soit dans les traditions bouddhiques que Takashina cherche la source de ce lyrisme, tandis que je considère qu'il provient de sources plus anciennes. A vrai dire, sur le plan culturel, le bouddhisme et le shintô se mélange tellement et ont tellement évolué ensemble qu'il n'est pas facile de distinguer les éléments bouddhiques des shintoïstes, mais je crois que le lyrisme archétypique vient du shintô.

journaux tenus par des femmes et les œuvres romanesques écrites en japonais également par des femmes, alors que les hommes écrivaient surtout en chinois.

Les sentiments religieux des Japonais contemporains sont ambigus, Le syncrétisme du bouddhisme et du shintô est certes socialement dominant : surtout au niveau des mœurs. Les Japonais contemporains disent n’avoir aucune religion et être athées. En fait, ils sont inconscients de l’influence complémentaire de ces deux religions : le bouddhisme et le shintô. Comme le boudou et le christianisme dans la société haïtienne.

Le shintô est essentiellement le culte de la vie. Et face à la mort, c’est au bouddhisme que les Japonais pensent. Les Japonais se sont rendus compte, dans une époque reculée, me semble-t-il, que le culte de la vie ne suffisait pas pour préciser les frontières entre la vie et la mort et assurer leur développement politique et social face à l’empire chinois. Le Japon antique a eu besoin du bouddhisme pour se rénover, consolider sa conception de la vie humaine et sociale et établir des valeurs éthiques stables. Il fallait encadrer les désirs humains pour maintenir l’ordre social et le bouddhisme a servi à introduire la notion de péché. Le bouddhisme a été un facteur social fondamental, pour réprimer les désirs humains, du fait de sa vision plutôt pessimiste du monde réel et de l’après-vie qui n’accueille que les morts qui le méritent. Quant au confucianisme chinois, qui est une philosophie politique, il a séduit très tôt le Japon qui y a puisé pour élaborer avec un certain rationalisme son système politique, économique et social.

À mon avis, dans ce contexte historique, la modernisation japonaise a pu émerger grâce à un passage révolutionnaire d’une conception aristotélicienne à une vision platonicienne. Durant ses premières années, on a vu émerger des visions cosmiques qui ne se réduisaient ni au bouddhisme, ni au confucianisme, mais évoquaient plutôt une vision nietzschéenne. Là, c’est trop rapide comment apparaissent soudain Aristote, Platon et Nietzsche comme chez Tokoku Kitamura, critique littéraire qui a écrit *Sur la vie intérieure* (1893). Et cette vision de l’univers dépasse largement celle du Shintô au sens étroit. C’est une vision sans frontières qui permet toutes sortes de pensées innovantes étroitement liées à la liberté des actions humaines. Si une mythologie met en scène des figures divines plus ou moins liées, elle dispose toujours de diversité et liberté latentes, parce qu’elle est intimement attachée au sacré. Or, on sait que le sacré n’est pas verbal, qu’il est irréductible à un concept ; c’est plutôt un éclat sans limite, sur lequel repose la liberté humaine fondamentale (je l’oppose à celle conçue par les philosophes de la Nature du XVIIIe). En ce sens, les Japonais antiques disposaient de la notion et de l’énergie de la liberté, même si elle n’était pas conceptualisée. Et il va sans dire que tous les Japonais ont une forte conscience de leur liberté, même s’ils sont opprimés dans chaque coin de la société comme d’ailleurs les autres peuples. Le sacré se métamorphose irrésistiblement sous diverses formes dans la mythologie japonaise des dieux, des paysages et des phénomènes naturels.

J’insiste sur l’importance de la mythologie japonaise d’autant plus qu’on a tendance à trop chercher l’esthétique japonaise dans la philosophie bouddhique. C’est négliger le génie fondamental japonais et sans doute le sceller sous une vision monochrome.

La culture japonaise est éclectique. Elle est constituée de multiples couches superposées, introduites du monde extérieur. Et ces couches peuvent se fracturer de temps en temps pour faire exploser au besoin cette vieille force vitale toujours latente.

2 - 4. *La Tour du Soleil* comme intégration des mouvements avant-gardistes du Japon

Comme je l’ai déjà mentionné, l’exposition « Le Japon des avant-garde » couvre les années 1910 à 1970 et l’année 1970 est marquée par l’Exposition universelle d’Osaka dont le symbole demeure *la Tour du Soleil* de Tarô Okamoto. Celui-ci intègre les mouvements avant-gardistes qui émergent vers 1910. Sa déclaration la plus connue demeure sans aucun doute : *« l’art, c’est une explosion »*.

D’autre part, on connaît l’importance des études ethnographique qu’a menées l’artiste. *La Tour du Soleil* a échappé exceptionnellement à la démolition après l’Expo 1970. Elle a été restaurée et on peut pénétrer à l’intérieur depuis 2018.

Cette tour blanche, tachetée d’éclairs rouges en zigzag et mesurant 70 mètres de haut, ressemble à mes yeux tantôt à une étoile atterrissant sur la planète, tantôt à une bête monstrueuse s’approchant de l’humanité, ou même à un grand oiseau primitif, rapace, prêt à reprendre son vol comme un ange venu du ciel. Mais ce qui est sûr, c’est qu’il s’agit là d’un monument dédié au soleil, source de toute vie. Et ce qui y est extraordinaire, c’est que cette tour, singulièrement courbée, munie de deux ailes ou bras, se présente comme un être vivant qui ne cesse de se transformer, tout en conservant sa forme originelle et fixe. Elle est dotée de trois visages du soleil, situés au sommet de la tour, qui représentent le futur, le présent (attaché au ventre de la tour) et le passé (Soleil noir dessiné sur le dos). Le visage du présent est légèrement incliné et semble défiguré, mécontent et même révolté contre un présent conflictuel et incertain, et elle suggère que le futur n’est pas forcément harmonieux comme le prétend le thème « Progrès et harmonie pour l’humanité » de l’Expo 70. À l’intérieur de ses entrailles on découvre de multiples mondes, en particulier une grande installation de « l’Arbre de la vie » qui abrite des espaces féeriques habités par des protozoaires et autres êtres vivants évoquant toute l’évolution de la vie depuis sa naissance jusqu’aux mammifères et allant vers l’avenir. À l’étage supérieur une autre installation est réservée aux hommes.

Tarô Okamoto n’est pas un homme qui pratique l’équivoque ni le compromis. Mais je crois qu’il est convaincu de puiser son inspiration dans les mêmes sources que celles du peuple. Il dit que tout le monde possède un sens artistique, qui est opprimé dans la plupart de cas. Il croit cependant qu’un artiste peut avoir le privilège de partager sa joie artistique avec le peuple, même si ce n’est pas assuré. Ses œuvres sont certes très poussées, complexes dans les détails, mais faciles aussi à saisir au premier coup d’œil.

Ce grand hommage à la *vie* est une sorte de conclusion de l’avant-garde japonaise. La *vie* est à la fois opprimée et exaltée au Japon. Elle est la force révolutionnaire de la société, mais en même temps, dans la mesure où elle bouleverse la société en s’incarnent en mouvements socioartistiques, elle est opprimée. Même le shintoïsme est une religion de l’État, prête à tordre le cou à la *vie* pour servir le pouvoir. Il demeure que la *vie* est massivement célébrée au Japon comme la valeur suprême, surtout dans la société d’après-guerre.

2 - 5. Un aperçu sur la vie de Tarô Okamoto et sur le Japon d’après-guerre que l’artiste a voulu provoquer

Tarô Okamoto est le fils d’un illustrateur-journaliste, très à la mode à l’époque, et d’une poète-romancière célèbre et lue encore aujourd’hui. Il est né en 1911, hors mariage. Car, malgré la colère familiale, sa mère Kanoko, fille très protégée d’une famille richissime, décida de vivre avec Ippei Okamoto sans se marier avec lui. Les années de 1912 à 1925, appelées « Taishô » selon le nom de l’empereur, constituent peut-être une des périodes les plus libérales du Japon, sinon au niveau du régime politique, du moins de l’esprit. On y a vu des gens beaucoup plus audacieux que les Japonais du XXIe siècle, des mouvements démocratiques très actifs, et la formation de plusieurs partis politiques. En 1925, une nouvelle loi électorale a été adoptée, permettant à tous les hommes de plus de 25 ans de voter (le suffrage féminin date de 1945). On appelle aujourd’hui cette époque « La démocratie de Taishô ». C’était aussi le début de la société de consommation. Les femmes se mirent à se coiffer dans le style européen. On vit apparaître la « modern girl de Taishô » et on s’étonna de son audace. Les premières féministes sont apparues en 1911, avec leur revue *Bas bleus,* dont le manifeste déclarait : « À l’origine, les femmes étaient le soleil », une allusion à la déesse du Soleil de la mythologie japonaise, qui trône au ciel.

Enfant libre, Tarô ne s’adapte pas à la vie scolaire. En 1930, sa famille décide de faire un long séjour à Paris. Sur le bateau, sa mère est accompagnée de son époux et deux assistants (à vrai dire, ses amants). Tarô restera en France plus longtemps que ses parents, jusqu’au début de la Seconde guerre mondiale. Il y suit les cours du grand sociologue Marcel Mauss, rencontre des artistes surréalistes, et surtout Picasso qui le décide à s’associer à l’avant-garde. Il aurait même été un moment membre de la revue Acéphale de Georges Bataille, qu’il connaissait bien.

Après la guerre à Tokyo, comme avant la guerre à Paris, Okamoto se consacre aux études ethnographiques, en particulier au trésor ethnique d’Okinawa ou de Ryukyu, îles occupées alors par l’armée américaine, situées au sud-Ouest de l’archipel japonais, ainsi qu’aux vielles fêtes ou danses japonaises. Il lit en même temps Mircea Eliade et s’intéresse à l’hiérophanie, ou manifestation du sacré, qu’évoque Eliade dans son *Traité d’histoire des religions*. Dans plusieurs textes consacrés au Japon ancien, alors que le pouvoir politique état encore d’inspiration chamanique, il analyse la relation entre l’arbre et la pierre comme un *« circuit primitif de communication entre l’homme et les dieux »*. Cette association du modernisme et de la « pensée primitive » est présente dans toute sa recherche artistique. On se contentera de relever : *Homme Arbre* (peinture à huile, 1951), *Mythe du Soleil* (mosaïque, 1952), *Le Saut secret* (peinture à huile, 1963), *Je suis au ciel* (peinture à huile, 1967), *Mythe de Demain* (peinture à huile, 1968), *Esprit d’arbre* (peinture au pistolet 1970), *Soleil et Lune* (1975, peinture murale et au pistolet, 1975).

Pour prendre la mesure de ses positions politique et artistique, il faut bien comprendre la société d’après-guerre où il a vécu. La guerre, et l’épuisement extrême des ressources nationales à tous les niveaux ont déclenché un renversement des valeurs et un changement profond de la mentalité populaire. On s’indigne de cette perte massive de jeunes hommes due à la guerre et aux attaques suicidaires des kamikazes. Cette tragédie irréparable fait redécouvrir par les Japonais la valeur incommensurable de la vie humaine. Si le sacrifice de la vie humaine en l’honneur de l’empereur a été exalté durant la guerre, désormais c’est le respect de la vie qui devient une valeur inviolable dans la société d’après-guerre. En témoignent maintes œuvres et récits liés aux expériences de la guerre. On associe désormais la démocratie d’après-guerre à la valeur de *vie*. Si la droite politique n’a pas réussi jusqu’à aujourd’hui à obtenir une modification de la constitution pacifiste du Japon et de son renoncement à toute guerre, promulgué en 1947, c’est parce que la mentalité pacifiste des Japonais est profondément enracinée dans cette société traumatisée. Tarô Okamoto s’est toujours tenu à l’écart de la politique. Il n’en est pas moins vrai que la*Tour du Soleil* est un des symboles de cette démocratie, dont la valeur suprême est la vie humaine ; elle se veut donc emblématique de la *vie*, devenue le symbole idéologique très caractéristique de la société japonaise d’après-guerre.

Mais l’œuvre de l’artiste qui a dit : *« l’art, c’est une explosion »,* ne peut pas être un simple hymne à la paix et à la vie ; elle exprime un ensemble d’oppositions et conflits qui dépassent le cadre ordinaire du modernisme. Sur la base de ses études ethnographiques, Tarô Okamoto mêle les revendications les plus modernes aux valeurs les plus anciennes, de sorte que la culture traditionnelle n’est plus en opposition avec l’esprit moderne. Il le dit dans son texte intitulé *Ce qui est en jeu à l’exposition universelle* (1971) : *« Pour la plupart des Japonais, il n’y a que deux valeurs principales : le modernisme occidental et le traditionalisme qui s’y oppose. J’ai exclu ces deux concepts pour créer un espace immense, et la Tour du Soleil trône au milieu »*[6]. Ces mots expliquent bien l’espace artistique qu’il a voulu créer : c’est un espace ouvert aux temps les plus reculés ainsi qu’aux futurs qui se dessinent dans le présent. Et il semble dès lors que la notion d’origine n’a plus de sens, car une origine vient d’origines antérieures, qui viennent du fonds de la nuit préhistorique et en-deçà de l’humanité d’autres êtres vivants.

[6] Tarô Okamoto, « Bankokuhaku ni kaketa mono », Nihon Bankokuhaku kenchiku, zōkeï, Kanbunsha, 1971. Cité par Hidenori Sasaki, *Influence de Marcea Eliade sur Tarô Okamoto*. The Japanese Society for Aesthetics Aesthetics, No.18 (2014) : p. 38-52.

À cela s’ajoute qu’Okamoto est l’un des premiers ethnographes à s’être sérieusement intéressés aux céramiques de la période Jomon. *Jo* signifie « cordes » ; *mon* « lettres » ou « dessin ». Cette période préhistorique se caractérise par une céramique typique à décor par impression de cordes. Ce qui saute aux yeux, c’est que cette céramique est fabriquée selon une esthétique très différente de celles qui suivirent. La poterie est surchargée de cordons en anneaux superposés. Qui sont ces Japonais qui fabriquaient des poteries décoratives ? On en connaît peu de choses.

3. Mythologie japonaise, monde renversé ou monde universellement ouvert ?

La vision occidentale du Japon a une racine profonde. Elle remonte à Marco Polo mais aussi à cette image de « monde renversé » introduite par Toscanelli et Las Casas à travers Christophe Colomb. Les Occidentaux ont encore tendance de considérer le Japon comme appartenant à un « monde renversé ». De plus Hegel affirmait que les pays asiatiques étaient de sociétés stagnantes. De toute façon, les Occidentaux peuvent imaginer que le Japon est un « monde renversé » puisqu’il est à l’antipode de l’Occident. L’imaginaire a la vie dure. Il faudrait analyser plus amplement cet imaginaire développé en Occident vis-à-vis de l’Orient. Est-ce pour cela que le Japon semble encore quelque peu schizophrénique ? Par exemple, comment peut-on expliquer le succès du Japon technologique alors qu’il conserve si jalousement, comme on le croit très souvent, ses traditions anciennes. Mon point de vue est le suivant : s’il a réussi à se moderniser, c’est parce que le Japon le plus archaïque contenait dès le début des éléments permettant d’évoluer à travers les siècles sans rencontrer aucun obstacle infranchissable, et par exemple de développer les sciences et les technologies dont les Japonais d’aujourd’hui sont fiers. Nous pourrions poser cette même question dans le domaine artistique. Évoquant la métamorphose du Japon millénaire, pourrait-on en déduire que les éléments culturels les plus anciens influencent encore aujourd’hui les aspects les plus avant-gardistes des arts contemporains ? Je me pose cette question pour tenter de discerner quels sont les courants permanents qui traversent le Japon moderne au milieu de tendances si multiples ? Ma démarche peut paraître contradictoire, parce que j’ai contesté tout au début de ce texte l’idée d’un « Japon éternel ». Ce que je voudrais démontrer, c’est que les mouvements les plus avancés du Japon moderne ne sont possible que grâce aux valeurs du Japon le plus ancien ; et je crois donc que c’est la mythologie japonaise qui nous donnera la clé de ce paradoxe.

L’histoire socioculturelle du Japon peut être considérée de ce point de vue comme une longue juxtaposition d’éléments importés de l’extérieur et que le Japon s’est appropriés grâce à la pensée mythologique de ses origines, celle qui raconte la création de l’archipel japonais et les gestes de ses dieux et héros. Le monde mythique japonais est rempli de récits extravagants, insolites, tissés par les désirs humains et l’amour. J’y découvre les Japonais antiques créatifs et d’autant plus singuliers en raison de la liberté de leur imagination.

3 - 1. Quelques récits mythologiques du Japon

Pour décrire brièvement les caractéristiques de la mythologie japonaise, je vais privilégier le mythe d’Izanagi et Izanami, frère et sœur incestueux. Ce qui est excentrique chez ce couple divin, envoyé du ciel dans le but de créer le Japon au milieu de la mer, c’est qu’il enfante des îles et d’autres dieux ou esprits représentant des phénomènes naturels (pluies, vents, brouillards, vagues entre autres). Izanami enfante finalement le dieu du feu, par qui elle se fait brûler les organes génitaux et elle en meurt.

Son frère Izanagi, tellement affligé, descend en pleurant dans le pays des morts pour la ramener sur terre. Sa sœur accepte de remonter à la surface de la terre ; mais le frère viole l’interdiction qu’elle lui a imposée. En perçant une porte avec une aiguille rougie au feu, il regarde à l’intérieur et y voit dans l’ombre le cadavre pourri de sa sœur, rongé par des vers et sur lequel dansent des éclairs-démons. Effrayé, il s’enfuit, mais sa sœur, réveillée, le fait poursuivre par des sorcières

jusqu'à ce qu'il réussisse à arrêter leur poursuite en leur lançant une grande roche. Izanami, redevenue elle-même, déclare par rancune qu'elle tuera tous les jours milles êtres humains. Son frère Izanagi, riposte en lui annonçant qu'il fera naître tous les jours mille cinq cents êtres humains. C'est le moment symbolique de la grande division entre le monde des vivants et celui des morts.

Rentré, Izanagi purifie son corps en se lavant dans une rivière. Et quand il s'essuie l'œil droit, naît de cet œil la déesse du Soleil, Amaterasu-Ômi-kami (le mot « kami » peut se traduire par *dieu*). Mais il faut reconnaître que la notion de kami japonais est fort différente de celle de dieu occidental. Les kamis japonais peuvent mourir. Izanagi lui ordonne d'aller trôner au royaume du ciel. Cette déesse du Soleil s'installe ainsi sur le territoire céleste comme la première des kamis japonais. Il faut savoir aussi que ces kamis mythiques sont vénérés dans des temples shintô dédiés à chacun d'eux, Le culte de la déesse du soleil, Amaterasu-Ômi-kami se célèbre dans le temple appelé « Ise », sans doute le plus important temple shintô, construit dans la péninsule de Kii.

Le dernier récit que je tiens à évoquer est celui d'une grande éclipse produite par la déesse du Soleil Amaterasu. Elle ne supportait plus Suanoo, son frère, dieu de la mer et du vent. Celui-ci, jaloux, monte au ciel pour détruire la rizière de sa sœur et lui fait subir des dégâts de plus en plus graves. Amaterasu, dont le nom signifie qu'elle éclaire le ciel, s'enferme alors dans une caverne du ciel, ce qui entraîne la disparition de la lumière sur terre et dans le ciel. Les huit cents dieux du ciel se réunissent alors pour trouver le moyen de la faire sortir de la caverne et une déesse se met à exécuter une danse lascive qui fait éclater de rire les dieux. Intriguée, la déesse du Soleil sort de la caverne pour voir ce qui se passe dehors. Et c'est ainsi les rayons solaires réapparaissent dans le ciel et sur la terre. Une des fêtes les plus anciennes, appelée « Kagura » (littéralement, « musique ou joie divine ») et qui se célèbre encore aujourd'hui dans divers villages ou villes du pays remonte, dit-on, à cette éclipse momentanée d'Amaterasu-Ômi-kami.

Pleine de scènes obscènes et comiques, la mythologie japonaise ne connaît pas la décence ni la pudeur. En un mot, elle est très humaine, avec une grande liberté d'imagination. Ce qui nous frappe dans ce récit d'Izanagi et Izanami, c'est le grand amour qui les unit pour enfanter l'archipel du Japon. Leur dialogue d'amour fait dire à Izanami : *« Quel bel homme! »* et à Izanagi : *« Quelle belle femme! »*. Quelques détails donnent à penser que la femme n'est pas complètement l'égale de l'homme. Dans une conférence qu'on m'a un jour demandé de donner à Paris, j'ai abordé ce récit d'amour mythique. Et lorsqu'on me l'a fait remarquer, j'ai été très étonné par l'anachronisme de cette remarque. Est-ce qu'on reproche à Jupiter d'abuser des femmes ? Au fond, Izanagi aborde son épouse avec beaucoup plus de respect et d'admiration. Tous deux se comportent le plus souvent d'égal à égal dans leur amour.

Ce sur quoi je voudrais pour finir attirer l'attention, c'est qu'on découvre dans ces récits mythiques un autre Japon. Ces expressions « spontanées » contrastent avec l'esthétique dite « traditionnelle » du Japon. D'ailleurs le *Kojiki* dit que le premier poème est lu par Suanoo, frère d'Amaterasu, quand il s'est marié avec une de ses sœurs qu'il a sauvées, en tuant un grand serpent python qui venait les dévorer. C'est donc un poème de joie, d'amour. Le point de départ de la littérature japonaise est là.

Si on me le permettait, je voudrais dire qu'on y trouve un esprit libre et fécond, à une époque où les contraintes sociales étaient moins fortes. Il est très important que les Japonais aient su créer à l'aube de leur histoire ce monde mythique. Ce qui y compte, ce ne sont évidemment pas telle ou telle figure, mais la source d'énergie et de vie d'où émerge spontanément l'élévation de l'esprit. Et dès l'origine, ce mouvement libre a toujours su finalement, lorsque nécessaire, faire évoluer la société japonaise, sa culture et son art.

Art versus Société : un défi prométhéen ?

Franco Torriani

magma@analisiqualitativa.com

Franco Torriani (Turin, Italie, 1942), après avoir obtenu son diplôme en économie à l'université de Turin, s'est concentré sur les liens et les interférences entre l'économie, la culture et l'environnement social. Consultant indépendant en relations extérieures et stratégie de communication, il a contribué à la mise en place de plusieurs événements et à de nombreuses publications européennes. Depuis les années 70, il étudie les interactions entre les arts, les sciences, les technologies, les anciens et les nouveaux médias, et depuis les années 90, il se concentre sur les arts et les sciences de la vie. Il a été membre d'Ars Technica, Paris, et co-fondateur d'Ars Lab, Turin. Il a été vice-président des Pépinières européennes pour jeunes artistes (Saint-Cloud, France), président de 1998 à 2007 et membre du conseil d'administration jusqu'en 2017. Derpuis 2018, il est membre de Transcultures Europe - Pépinières de Création, Paris. Il est membre du conseil consultatif de Noema et du conseil d'administration de Mediaversi.



Piero Gilardi, *Amazzonia Revival*, Installation sonore-interactive, 2020. En collaboration avec Ennio Bertrand et Francesco Garzia. Sons extraits du site FREESOUND, auteurs Benjamin Harvey, Omar Alvarado, Shay Necantey et Smidoid. Courtesy Piero Gilardi, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Turin, Italie.

Abstract Nous analysons le rôle de l'art face aux changements rapides et très violents apparus dans nos sociétés ces dernières années : des fractures qui s'approfondissent et bouleversent leurs statuts et leurs règles canoniques. La transformation du vivant et son artificialisation, l'émergence du numérique qui constitue une rupture historique, la pauvreté comme phénomène absurde et sans solution appellent à l'urgence de la pensée. Notre incertitude atavique et notre sensibilité se modifient sans cesse face à une reconfiguration chaotique de notre environnement, et il nous faut repenser les relations bioéconomiques de notre vie, concevoir de nouveaux répertoires d'interfaces avec la vie artificielle dans laquelle nous sommes immergés. Constatant le déclin des conditions de la postmodernité, nous optons pour un art assumant une démarche critique de questionnement et une approche pédagogique. L'art prend du sens quand il produit de la liberté.

Le défi est-il prométhéen? Je me suis posé des questions simples : qu'est-ce qu'on entend par art, qu'est-ce qu'on entend par société. Les enjeux passent par là, au moins aussi par là. *Versus* est un terme fascinant et insidieux. *Versus* marque soit une opposition, soit une comparaison.

Cet anglicisme d'origine latine pose beaucoup de questions sur les pratiques artistiques *versus* des communautés très hétérogènes et une fracture sociale croissante, qui constituent aujourd'hui un risque considérable de bouleversements inédits. Nous serons confrontés à une multiplicité de trajectoires possibles, très conflictuelles.

Je repense alors à des rencontres marquées du sceau de l'évidence. Par exemple, il y a presque un demi-siècle, à Amsterdam, avec Constant Nieuwenhuys, artiste, architecte, théoricien, à partir des années quarante l'un des protagonistes majeurs de mouvements et de groupes allant de COBRA

à l'Internationale Situationniste. Constant me parlait de son attitude face à l'art et à la société, et soulignait le caractère dialectique de l'activité artistique. *« J'ai continué à éviter les partis pris esthétiques »*, me disait-il, sans doute pour souligner que son attitude était toujours restée expérimentale. *« Ceux qui se méfient de la machine et ceux qui la glorifient montrent la même incapacité à l'utiliser.* [Il y a là] *des possibilités de création inédites »*. Constant pensait en 1972 aux créations de demain en me disant que *« les artistes ont pour tâche d'inventer des nouvelles techniques et d'utiliser* [...] *toutes les inventions qui peuvent influencer les ambiances »*.

Je trouvais, je l'admets, assez confusément dans ces propos une *interrogatio*, ou mieux une série d'interrogations. *« Sans cela, ajoutait Constant, l'intégration de l'art dans la construction de l'habitat humain restera chimérique »*[1]. L'habitat humain, ce n'est pas, bien entendu, seulement l'espace urbain, mais c'est aussi l'immensité des zones plus isolées, aux marges, une sorte d'oxymoron peut-être, dans notre *petite* Terre de plus en plus limitée. Cela dit, je suis persuadé que la culture, les arts en font partie au fil du temps ; et les continents ont besoin de notre respect de la nature. Je ne suis pas convaincu que, malgré le séisme que nous sommes en train de vivre avec la pandémie de la Covid 19, des populations importantes vont quitter les villes, sauf peut-être les conurbations surpeuplés. L'urbanisation, malgré ses défauts majeurs, continuera. Une des autres interrogations que m'imposait Constant était de savoir si les pratiques artistiques, dans leur hétérogénéité, trouveraient dans cette évolution de nouveaux souffles, peut-être en interaction avec des sensibilités archaïques.

Une autre rencontre importante fut avec Pier Luigi Capucci, un auteur sensible aux différentes technologies du vivant et aux pratiques créatives correspondantes. Il affirme que la communication interactive est la norme depuis toujours, que son absence constitue l'exception. Il pense, comme d'autres auteurs, artistes, théoriciens, que l'interactivité, le virtuel, la manipulation relèvent de l'évolution humaine. Il ne s'agit donc pas, selon lui, d'une situation nouvelle due aux media numériques.

S'intéressant à l'interactivité, Capucci dit qu'avant même le développement des images, des ornements et de l'écriture, la communication symbolique humaine était déjà directe et interactive. Les images et l'écriture *« enregistrent la connaissance hors du corps »*, donnant naissance à la communication interactive ! Toutefois, avec les medias interactifs de notre époque, la communication médiatisée interactive est devenue beaucoup plus efficace. Bien évidemment, les ruptures actuelles provoquées par les avancées technologiques sont spectaculaires, mais Capucci nous en rappelle les origines[2].

On a conçu l'art jusqu'à aujourd'hui comme la construction d'une réalité autre, une représentation ou une simulation grâce à un système de signes. Dans la ville sans vide de notre ère, la technoville chaotique, fluide, de plus en plus incohérente et fragile, l'art devra peut-être s'occuper plus de l'adaptation des humains au milieu urbain qu'à des constructions pures et simples. Dans une perspective *bionique*, il faut s'adapter à l'environnement, envoyer des signaux, interagir dans un milieu donné. La ville moderne est le nœud classique du réseau, le lieu de la mutation anthropologique

[1] Il a été aussi l'auteur du célèbre projet de la ville nomade *New Babylon*. Ses propos reportés ici datent de plusieurs rencontres à Amsterdam. On les trouve aussi dans ses écrits, dans des catalogues d'expositions, par exemple de la Galerie Daniel Gervis, Paris, 1972 (titre : *Constant*). Ils signent un peu l'évolution de Constant vingt ans après la vision de COBRA.
[2] Pier Luigi Capucci, *The Nature of technologies. Technologies as Nature*, in Snežana Štabi, Dmitry Bulatov, Aleksandra Kostič (eds.), *Soft Control : Art, Science and the Technological Unconscious / Soft Control : umetnost, znanost in tehnološko nezavedno,* Maribor, ACE Kibla, bilingual (Slovenian/English), 2015, pp. 41–51.

où l'artificiel devient nature[3]. Elle est une ville anti-Renaissance, où il n'y a pas de place pour contempler une nature qui est sans cesse modifiée et pénétrée par la technique. Il y a des villes et (ou avec) des bidonvilles. Quel art envisager pour les bidonvilles, qui sont aussi des constructions technologiques ? *« Le bidonville est une situation d'éternité provisoire »* et, même si un retour massif à la campagne est peu probable, les nouveaux barbares, comme les a appellés Jean-Cristophe Rufin, (*L'Empire et les Nouveaux Barbares*, éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1991) vivent eux aussi dans une *« société du spectacle ».*

La démarche artistique, bien qu'encadrée par ses conventions linguistiques, vise parfois dans sa pratique réelle à provoquer au sein de son contexte un *déplacement* – une notion liée à celle de *détournement*, bien présente dans l'art moderne. En outre, la rupture causée par l'apparition du numérique a créé une mutation globale et profonde des dynamiques culturelles. Selon Jens Hauser, dès qu'ils entrent dans des laboratoires, *« les artistes transgressent délibérément les limites de ce qui serait seulement des représentations ou des métaphores, pour passer à l'acte et tenter de manipuler le vivant lui-même »*. Le mot clé de ces démarches, selon Jens Hauser, c'est le *détournement*. Et il souligne à juste titre l'hétérogénéité des démarches des artistes concernés.

Doit-on parler alors de rupture plutôt que de révolution ? Le débat reste ouvert, car le numérique a été certes une rupture, mais au terme d'une évolution technologique. Et en une seule génération (humaine), nous avons abordé le séquençage de l'ADN, qui a abouti dans la recherche et création des sciences de la vie à une révolution : la manipulation de la vie. *« À l'horizon de la virtualisation, de la désincarnation, les artistes se voient confrontés à la question : comment une visualisation, une matérialisation peut-elle tout simplement avoir lieu ? »* se demande Richard Hoppe-Sailer. Ces deux ruptures successives, pour garder notre schéma, ne sont pas un simple enchaînement de cause à effet : elles sont indéniablement liées dans leur complexité croissante et de plus en plus inextricable. Pour Hauser, *« après l'ère de la dé-matérialisation, de la simulation, de l'immersion [… voici donc une re-matérialisation* […] *contribuant à l'éviction du primat de la représentation »*[4].

On a donc assisté, au cours des deux dernières décennies, à une transformation du statut du vivant et à son artificialisation. Selon l'artiste français Louis Bec, fondateur ironique et critique de *l'Institut de recherche paranaturaliste* (Sorgues, France, 1972), ces ruptures successives ont profondément influencé les recherches et les pratiques artistiques actuelles ; elles confirment notre *tendance manipulatoire atavique* (Bec), désormais de plus en plus exponentielle et bientôt hors contrôle, qui conduit les artistes à multiplier leurs interventions dans le domaine extensif de la biologie et des sciences de la vie, parfois complaisantes[5].

L'art, ou mieux, les arts, ont été bouleversés par les changements en cours depuis l'ère moderne et de plus en plus aujourd'hui. Je préfère donc parler des langages symboliques et de création, sans ignorer, bien sûr, les canons de l'art, donc la règle, *kanón*. Les changements rapides et violents des dernières années sont liés à des changements de générations, des croisements de disciplines, de cultures, de styles. Nous ne partageons plus - et il nous faut l'accepter - les mêmes visions, les mêmes désirs et projets politiques. Faut-il rester vigilants sur le seuil des arts, sans se laisser immerger, où se laisser aller dans leur tourbillon, si les arts, pour continuer à user ce terme, demeurent un des

[3] À la Journée de rencontres organisée par l'Association Ars Technica, Paris, 11 mars 1994, *Quel art pour la ville technologique ?* mon intervention traitait de *La ville fragile* (F. Torriani). J'y citais Filiberto Menna, *Profezia di una società estetica*, Officina Edizioni, Rome, 1983, pp. 113-115.

[4] Jens Hauser, *Gènes, génies, gênes*, catalogue de l'exposition *L'art biotech*, Le lieu unique, Nantes, France, 2003, p. 9 - 10. (Concepteur, commissaire de l'exposition et directeur de la publication : Jens Hauser). Voir aussi Richard Hoppe-Sailer, *Organismes/Art - Les racines historiques de l'art biotech, Ibid.*, p. 87.

[5] Propos de Louis Bec recueillis par l'auteur, à l'occasion du panel avec Louis Bec, Nicole C. Karafyllis, Lorenzo Silengo, Franco Torriani, *Is Life Manufacturable ?* Manufacturing - Piemonte Share Festival, 11-16 Mars 2008, Turin, Italie (www.toshare.it).

élements, certes l'un des moins déterminants, de ce qui devenu du *game,* une ludifiation ? L'enjeu est fascinant et complexe.

A l'occasion d'un Forum en Autriche, à Graz en 2003, j'avais eu la chance d'animer un rencontre avec Michelangelo Pistoletto. Sa croyance à un *art impliqué,* selon sa définition, reste pour moi bien actuelle. *« Lorsque j'ai présenté en 1994 en Italie mon manifeste Projet Art, disait Pistoletto, de nombreuses personne m'ont demandé pourquoi je présentais l'artisanat, la production, la politique, l'économie, des choses qui apparemment, n'ont rien à voir avec l'art, comme faisant partie de la production artistique ? »*. J'avais moi-même déjà remarqué en étudiant son parcours, qu'il avait plaidé pour *« l'art impliqué »* bien avant ce Forum de Graz.

« Le monde social interroge l'art. L'artiste doit sortir des lieux protégés pour aller dans la rue et agir dans la société ». Et à mes questions il répondit : *« bien que le monde soit devenu très petit, certaines distances se sont accentuées.* […] *Les nouveaux problèmes qui se posent engendrent une sorte de crise générale »*[6].

Vingt ans après ce Forum il y a encore du nouveau. J'écris mon texte en plein pandémie, un événement terrifiant aux conséquences pas encore calculables. En me souvenant d'Albert Camus, alors qu'on se voit prisonnier et frappé de partout, on peut faire un rapprochement entre la peste et la guerre. C'est une terrible épreuve pour chacun de nous et une crise profonde pour nos sociétés dissonantes – j'entends par *« société »* un agrégat humain avec ses relations et ses éléments organiques complexes – où il semble impossible d'établir des stratégies communes, acceptables par tous. Pour l'après-Covid 19 nous assistons à un débat grandissant, asymétrique comme le sont actuellement nos sociétés humaines. L'après nous confronte à une masse de théories, de visions, de livres. Dans ce débat, l'art demeurera-t-il marginal ou sera-t-il capable d'intervenir ? Selon quelles combinaisons d'actions, quelles stratégies ?

Et je suis convaincu que nous ignorons encore les répercussions à long terme de ce séisme. La mutation ne peut pas se limiter à l'écologie. Il y aura des effets sociaux majeurs. Une stratégie pour l'art dans cette transition dangereusement conflictuelle implique aussi un regard sociologique et économique attentif. Il faut, bien évidemment, se positionner à moyen terme, au-delà de l'épidémie, en sachant qu'elle aura un coût social important. Les qualités naturelles des hommes sont souvent, on l'a vu dans les siècles passés, à double-tranchant. Le contexte historique a une importance considerable, mais nous sommes aussi dans une transition géopolitique, ce qui augmente l'insécurité. Nous ne pouvons pas nous cacher que nous sommes dans un monde plein de conflits, asymétriques eux aussi, non seulement classiques, mais aussi désormais informatiques, une guerre certes dissimulée, dont on ne parle qu'à voix basse, mais inévitable.

Nous ne pouvons nier que dans certains pays, surtout sur le continent asiatique, les conditions de vie se sont considerablement améliorées, mais la question des droits de l'homme demeure tragiquement omniprésente. La pauvreté reste un phénomène absurde et apparemment sans solution, même à moyen terme. Dans leur livre, *Repenser la pauvreté,* Abhijit V. Banerjee et Esther Duflo, les Prix Nobel d'économie de 2019, considèrent la pauvreté comme un problème majeur. Selon eux, « les plus pauvres à l'échelle mondiale », vivent surtout dans cinquante pays, et le seuil de pauvreté *« y est de 16 roupies indiennes par personne et par jour »*.

---

[6] Extraits de la conférence *L'art impliqué, un nouvel humanisme,* rencontre avec Michelangelo Pistoletto, modérateur Franco Torriani, Forum Européen de la jeune création, Graz, Juillet 2003. Catalogue Éditions Pépinières, Paris, 2003, pp. 83-95. Pendant la conférence sur *L'art impliqué,* Pistoletto avait aussi parlé de la Cittadellarte, qu'il avait fondée à Biella dans le Piémont, en Italie, un lieu toujours très actif (www.cittadellarte.it) reposant sur la notion de *« créativité organique »*, soit *« un système qui reconnaît sa propre intelligence en se réfléchissant dans l'intelligence de la nature »*.

Alors que l'approche critique tend à se limiter à des discours symboliques, quels qu'ils soient, on ne peut cependant ignorer que la pauvreté, *« implique un accès limité à l'information* [...], *l'ignorance de certains faits que le reste du monde tient pour évidents* [...]. *Cela signifie vivre dans un monde dont les institutions ne sont pas faites pour vous »*. Comme l'avait dit Amartya Sen, philosophe et économiste, lui aussi Prix Nobel (1998), cité par Banerjee et Duflo, *« la pauvreté conduit à une intolérable gâchis de talents »*.

Il faut lire le tout nouveau livre de A.V. Banerjee et E. Duflo, *Économie utile pour des temps difficiles*, centré sur nos problèmes actuels, toujours plus graves, comme le libre-échange, l'immigration, le changement et la crise climatiques, la croissance, les inégalités, la redistribution (certainement un des problèmes graves)[7]. Il faut nous référer aussi au livre de Matthew C. Klein et Michael Pettis *Trade Wars*. Je trouve que *trade* est un mot plus pertinent et plus large que sa traduction française *commercial*. Pour ces auteurs, ces guerres à venir, alors que les inégalités sont dramatiquement croissantes, ne sont pas assez sérieusement prises en compte : ce ne seront pas, après l'épidémie, des guerres entre États, mais des guerres civiles. Klein et Pettis parlent carrément de lutte de classe. Le débat est assuré[8].

« La tecnologie crée une passivité dangereuse » dit José Antonio Marina, (propos recueilli par Elisa Silió, *El País*, 30/10/2019), un appauvrissement intellectuel qui, pour le penseur et pédagogue espagnol *« est absolu et dramatique »*. José Antonio Marina n'est pas technophobe, il est bien conscient que les humains ont acquis en partie déjà, et disposeront, à moyen et long terme, de possibilités sans précédentes. Mais les inégalités sont croissantes, souvent inédites, donc quoi faire ? Une approche, peut-être un peu traditionnelle, conduit à s'interroger sur l'intelligence artificelle et ses applications. Mais, selon lui, l'IA permet de gérer le cognitif, la partie des *decisiones* plus que l'émotionnel. Et il insiste sur l'importance de développer une attitude de questionnement pédagogique. Je suis persuadé aussi, quant à moi, considérant le fonctionnement de l'art *versus* la société, que l'art peut constituer une démarche critique de questionnements sur nos sociétés en mutation. Il serait bon que nous prenions en compte des pratiques à caractère pédagogique, même si cela peut paraître difficile, voire, dans plusieurs sociétés, très périlleux.

Oublions les rêves récurrents de l'homme nouveau. Le vingtième siècle en a produits de très séduisants (l'*Homme nouveau* de El Lissitzky, par exemple). Mais il ne faut pas tomber pour autant dans le *Weltschmerz*, dans le mal du siècle présent et de ses mutations géo-anthropologiques. Face au séisme tellurique que nous subissons, il faut repenser l'humanisme et surtout la position de l'homme concret dans le monde. Je suis partisan d'une vision où l'homme n'est plus au centre du cosmos, tout en me posant la question si, en parlant d'humanisme et de la place de l'homme dans l'avenir, il n'y a pas là une contradiction dans les termes. La question reste ouverte. Je suis persuadé que les changements en cours – qui donnent le vertige – sont surtout frappants dans les sciences de la vie. Toutefois les instincts humains demeurent puissants. Hervé Fischer a écrit : *« Éros, Thanatos et Prométhée : ce sont les trois instincts vitaux qui mènent les hommes. Freud a montré le rôle d'Éros et de Thanatos, les instincts de plaisir et de destruction, de vie et de mort. Je crois que notre époque du numérique démontre amplement qu'il faut reconnaître aussi l'importance d'un troisième instinct, l'instinct de puissance, que j'appelle Prométhée* […]. *L'homme prétend reprendre en charge la création et en même temps faire évoluer plus rapidement notre espèce »*. Pour Fischer l'instinct humain prométhéen est *« la mesure de cette frustration biologique, unique parmi les espèces vivantes. Mais, plus encore, l'être humain ne saura jamais surmonter son immaturité*

[7] Abhijit V. Banerjee, Esther Duflo, *Repenser la pauvreté,* Seuil, Paris, 2012, pp. 11 - 13. Amartya Sen est cité pour *Un nouveau modèle économique: développement, justice, liberté,* Paris, Odile Jacob, 2000. A.V. Banerjee, E. Duflo, Ibid., p. 24.
[8] Matthew C. Klein, Michael Pettis, *Trade Wars Are Class Wars - How Rising Inequality Distorts the Global Economy and Threatens International Peace,* Yale University Press / New Haven & London, 2020.

psychique ». Nous n'avions pas besoin d'une pandémie pour nous confirmer, dans les temps actuels, la précarité, le caractère provisoire et l'incertitude de la vie humaine. *« Mais nous connaissons tous aussi la fragilité réelle de l'homme, sa solitude dans le cosmos, son anxiété par rapport à la brutalité de la révolution numérique et de l'économisme ».*

Cette approche pionnière a été fondée sur une combinaison singulière entre activités artistiques, médias et méthodologies sociologiques, qui fut celle, dans les années soixante-dix à Paris, du Collectif d'Art Sociologique. Loin de se présenter comme une avant-garde (les néo-avant-gardes étaient encore dans l'air et ont fait époque), l'art sociologique analysait les sociétés humaines, leurs origines, leurs comportements, l'art... De nombreux auteurs et critiques d'art s'y sont intéressés, notamment François Pluchart, Bernard Teyssèdre, Pierre Restany, Vilém Flusser, Rainer Wick, et, entre autres, moi-même.

L'art sociologique a été un précurseur de l'art dit « relationnel » théorisé par Nicolas Bourriaud à la fin des années 1990. Il s'est démarqué de l'art conceptuel et de *Art Language*. Il s'est rapproché du *body art*. Il a croisé l'*art contextuel*. Il a été radical dans sa critique de l'idéologie d'avant-garde des années 1970-80, et dans sa contestation des institutions et du marché de l'art. Comme le disait Bernard Teyssèdre à l'occasion d'une exposition à Paris, l'art aussi était mis en question *« en [le] rapportant à son contexte idéologique, socio-économique et politique ».* Un art pas beau..., très sensible à l'utilisation des *« canaux de communication (ou non-communication), remarquait Teyssèdre,* [...] *en attirant l'attention* [...] *sur les circuits de diffusion (ou occultation), sur leur éventuelle perturbation ou subversion »* (Bernard Teyssèdre, introduction à l'exposition *Art Sociologique*, Galerie Germain, Paris, janvier 1975).

Et lorsque j'avais posé la question de l'hybridation entre démarches artistiques et sciences sociologiques, Pierre Restany m'avait parlé à l'époque d'une stratégie de la non stratégie.

C'était une considération typique de lui, simultanément aigue et paradoxale. Une réflexion pertinente et je me suis souvent demandé si cette déclaration est encore valable aujourd'hui.

Dans notre scénario actuel *« dé-moderne »*, d'un côté le paysage se reconfigure comme un système chaotique, de l'autre la sensibilité humaine (qui est à la base de la conception originelle de l'esthétique) se modifie. Dans ce scénario, nous sommes tous immergés dans des relations bioéconomiques, tous pris dans un réseau d'interactions avec une multitude d'environnements et avec les êtres qui les habitent. Émerge alors un nouveau répertoire d'interfaces qui vont de la vie à la vie artificielle. Nous observons que toute la réflexion philosophique qui, depuis des années, touche à l'intelligence artificielle, à la pensée cognitive et au paradigme technologique, montre le déclin du postmoderne, ou mieux, (pour utiliser un terme plus classique et pertinent) le déclin des conditions de la postmodernité.

L'esthétique aujourd'hui ne tend plus vers le beau, ni même vers son concept, mais se retourne vers la perception sensorielle, vers l'aestethics, *aisthētikós*. Ses questions essentielles ne sont donc plus liées aux proportions, au sublime, au *trash*, etc., mais plutôt aux processus d'évolution, d'adaptation et de métabolisme, bref, aux processus de la vie.

Connu internationalement pour son engagement social et politique dans sa pratique artistique, depuis l'époque des néo-avant-gardes – souvenons-nous juste de sa participation à l'Arte Povera – Piero Gilardi a toujours été très sensible aux points clés de la politique. Il m'a fait part récemment, à propos de la crise actuelle, de sa vision de nos sociétés pour, me semble-t-il, l'après-pandémie. *« La crise sociale, psychologique et culturelle qui a suivi la pandémie a révélé la colonisation des esprits opérée par le capitalisme dans cette phase finale de crise. La croissance illimitée a pris fin sur cette planète dont les métabolismes ont été altérés et presque complètement détruits. Nous sommes dans l'anthropocène, comme nous le font comprendre de nombreux artistes militants ; on ne s'en sortira, dit Gilardi, qu'avec la construction d'une nouvelle forme géopolitique de société : une société*

‘ écosociale ’ qui saura mettre en œuvre toutes les formes de durabilité dans une synthèse résiliente ».

Cohérent dans sa pratique avec sa pensée et ses convictions, il a réalisé une œuvre dédiée à l’Amazonie, *Amazzonia Revival*.

En 2019, environ 12 millions d’hectares d’arbres et de végétation, un patrimoine naturel dont dépend toute l’existence de notre planète, ont été détruits. Le système Terre, dans son ensemble, fonctionne à travers quelques grands systèmes écologiques fondamentaux, l’Amazonie est l’un d’entre eux. Elle génère la pluie, absorbe le gaz à effet de serre en préservant le 10% de la biodiversité animale et humaine. Les incendies en Amazonie sont également un génocide des tribus indigènes.

L’installation se compose d’arbres carbonisés avec un bruit de fonds, une pluie grondante, et repose sur un tapis de fausse végétation de 2 mètres sur 3. Des efforts sont indispensables pour garantir le maintien du couvert forestier, contre la déforestation et les incendies. La bande sonore, avec le bruit de la pluie, est « *ponctuée* » d’explosions dont la cause apparaît anthropiques, puisqu’elles sont déclanchées par l’approche des personnes du public, détectées par une cybercaméra reliée au module matériel et sonore caché dans le tronc de l’arbre carbonisé.

L’été 1978 Pierre Restany s’est embarqué en Amazonie sur le bateau à moteur Robeson-Reis, avec deux artistes, Frans Krajcberg et Sepp Baendereck. Le voyage sur le Rio Negro – environ un mois – avait pour but de réaliser un film sur la biodiversité de cette immense région. Restany écrivait dans un journal ses impressions, alors qu’il faisait, a-t-il déclaré après son voyage, une expérience bouleversante.

Il avait été au Brésil plusieurs fois, la première fois à l’invitation du critique Mário Pedrosa pour participer au jury de la Biennale de São Paulo de 1961, puis pour suivre les activités de mouvements artistiques tels queTropicalia et le Néo-Concrétisme. Il s’agissait souvent d’artistes ayant echappé à la dictature militaire.

L’expérience a été pour lui très profonde, humaine et sensorielle, une révolution théorique dont, comme il me l’a dit maintes fois, la nature deviendra l’enjeu – c’était son vœux intense – d’une « *Seconde Renaissance* ». À partir de son journal écrit sur le Robeson-Reis au fil du Rio Negro, il a rédigé son Manifeste du Naturalisme Intégral où il affirme que la nature va devenir le pivot de la culture, des arts et, je me permets d’ajouter, d’une partie incontournables des relations humaines.

Ce Manifeste donna lieu à un débat assez animé. En effet, à l’époque, on portait moins d’attention qu’aujourd’hui aux écosystèmes, même dans le Land Art.

Restany avait cherché un équilibre, pas toujours facile à situer, entre sa conception fondatrice du Nouveau Réalisme des années soixante – il en avait été le grand théoricien – et le naturalisme intégral dont il entrevoyait toutes les conséquences. Sa thèse et ses arguments ont donné lieu depuis à des écrits, des débats, des publications, dont son *Journal du Rio Negro – Vers le Naturalisme Intégral*, Wild Projects Editions, Marseille, 2013. Le journal est devenu un classique.

« Franco: saprai leggere fra le righe... ». Son conseil me toucha: *tu sauras lire entre les lignes*. Lors de son voyage au Brésil il avait été, je crois, très profondément impressioné par l'Amazonie.



PIERRE RESTANY

São Paulo, 24 agosto 1978

all'attenzione di Franco TORRIANI

Franco: saprai leggere fra le righe.
È importantissimo, nel momento attuale,
di capire la differenza fra il realismo
(metafora del potere) e il naturalismo
(immaginazione e sensibilità)

Pierre

Pierre Restany avait écrit, du Brésil, des lettres à des interlocuteurs ciblés, comme celle-ci, datée à São Paulo le 24 Août 1978.

Sa lettre était un message plus initiatique qu'hermétique. *« Il est très important, à l'heure actuelle, de comprendre la différence entre réalisme (métaphore du pouvoir) et naturalisme (imagination et sensibilité). Pierre »*. Après son immersion amazonienne, dans sa lettre subtile et concise, Restany, à mon sens, ne faisait pas allusion à une recherche du Graal, ni davantage au mantra de l'imagination au pouvoir, et même si l'Amazonie, à l'époque, était relativement moins mise en danger qu'aujourd'hui par la déforestation et les incendies, j'avais interprété son réalisme comme une regard un peu cynique mais approprié par rapport à la réalité dure du pouvoir. D'ailleurs, il m'avait dit métaphoriquement une fois que Moloch, le terrible dieu des Ammonites, connu dans plusieurs cultures anciennes du Proche-Orient – on lui sacrifiat des enfants par le feu – revenait parfois dans des sociétés contemporaines. Bien évidemment, il n'y avait rien d'idéaliste dans ce réalisme, qui montrait toute sa puissance sans avoir besoin d'un retour au panthéisme. Il y avait là, selon moi, une volonté pédagogique dont Restany savait jouer remarquablement en leader et maître à penser (*paidagogós*).

Tout au long de sa carrière artistique et d'auteur, pour Hervé Fischer la pédagogie a joué un rôle essentiel, souvent un peu héthérodoxe, dans sa démarche suivant sa définition de *« la pédagogie de l'art »* d'il y a maintenant cinquante ans. *« L'œuvre d'art, écrivait-il, a statut de materiel pédagogique »* (dans la revue *L'Humidité*, Février 1974, N.21). L'enseignement, pédagogie oblige, était de recourir au langage, à sa rationalité, *« pour désarmer la puissance mystificatrice de l'image et les pièges de l'émotivité ou de l'imaginaire »*. Compte tenu de ces années et de la situation géopolitique, il n'était, à mon avis, pas usuel à l'époque de mettre en garde, en le mettant a nu, contre *« le pouvoir discriminatoire qu'exerce l'art comme production idéologique et le clivage socioculturel qui en résulte »*. Selon lui, le rôle des pratiques artistiques est de refuser *« l'ancienne nature religieuse de l'art »*, un art qui, dans la société, désormais *« doit devenir sociologique et didactique »*. Il s'agissait donc d'un travail critique, qui faisait partie d'une démarche dans laquelle Fischer a travaillé pendant un certain temps, *« l'hygiène de l'art,* [...] *un 'décrassage culturel' (rejet de la culture consacrée) »*. Pour lui: *« il ne s'agissait pas de renoncer à l'art dans la société, mais de mettre en oeuvre un travail socio-critique productif »*.

À l'époque, je résume une conversation avec Fischer, cette posture paraissait scolaire, carrément anti-artistique, pas toujours facile à affirmer même dans les années suivantes. Même aujourd'hui, sans trop céder à l'esprit du temps, sa pratique continue moyennant ses peintures, tweets art et philosophie, livres. Ses grandes questions restent : quelle sociétés voulons-nous ? Est-ce-que l'art, par ses pratiques pédagogiques et l'esthétique interrogative, pourra contribuer à changer le monde ?

Questions, à mon avis, très ouvertes et qui permettent plusieures réponses possibles.



HERVE FISCHER TIENT DES PILULES ANTICONCEPTUELLES
A LA DISPOSITION DE SES AMIS ARTISTES METAPHYSICIENS
DU MÊME NOM



Hervé Fischer, *Pilules anticonceptuelles*, hygiène de l'art, 1972. "L'Humidité", mensuel, Février 1974, N°21.

L'art sociologique, ou mieux la méthode qui le concerne, à partir des origines de ces expériences a, selon moi, fondé sa démarche sur le doute. Normalement nécessaire en science, le doute est presque un ingrédient exotique dans l'art, dont la présence constitue un point de discussion récurrente dans les pratiques art/sciences/technologies. Les choses ont évolué, bien sûr, avec l'émergence des nouveaux médias, leur vitesse de communication encore inimaginable il y a quelque décennie, et qui rendent une analyse de l'esprit du temps urgente et incontournable.

Promethée, un des mythes fondateurs de l'Occident (il s'appele différemment ailleurs), demeure indifférent à nos pestes, autant qu'à notre crise de l'anthropocène confronté au chavirement des équilibres de la Terre et des ses habitants, qui ne sont pas que les humains.

Lorsque nous nous questionnons sur nos valeurs et nos imaginaires collectifs et connectifs (je cite ici des propos de Derrick de Kerckhove, dans une conversation que nous avons eu à propos de l'imaginaire), l'approche pédagogique, le cogito artistique de Fischer, comme de bien d'autres artistes d'ailleurs, demeure valable. A ses débuts, pour le dire en quelques mots, le métissage art-méthodologie sociologique, sans aucun doute novateur, au-déla d'une approche relationelle authentique, tendait à considérer l'art comme un processus. C'était du moins l'opinion que j'ai exprimée dans mon introduction de la *Teoria dell'arte sociologica (*La Salamandra, Milan, 1979)[9]. Et j'avais mentionné le magazine allemand "Kunstforum" (N° 3, 1978) qui avait fait une enquête appprofondie sur l'art comme processus social: *Kunst als sozialer Prozess*. Dans cette enquête Rainer Wick posait, dans son essai, *Nicht Kunst, nicht Soziologie*[10] des questions assez intrigantes, de toute évidence ciblées sur l'art en tant qu'objet, *Soziologische Kunst - ein tautologisches Konzept?* – L'art sociologique : un concept tautologique ? Ce débat de l'époque, d'un intêret historique pour cette pratique pédagogique-critique de l'art sociologique, demeure actuel. Il s'agissait d'être iconoclaste, mais sans oublier d'insinuer des doutes critiques, en considération de l'extrême variété des événements qui nous vivons, aujourd'hui certes, avec les sciences de la vie en expansion et la multiplication des réseaux sociaux, mais déjà depuis longtemps. Pour le dire en quelques mots trop simples, mais percutants, je pense que notre

[9] *Kunst als sozialer Prozess*, J'avais traduit en italien le livre de Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique,* Casterman, Paris, 1977. Voir en particulier mes deux notes, 6 et 8, pp. 9-11.
[10] Ibidem, p.143

nature ne suit pas, ou plus, notre culture. À preuve, la généralisation de la peur, de l’incertitude et, pour moi c’est le pire, l’explosion d’une haine hors contrôle.

Heuresement il y a encore l’ironie, un outil pédagogique formidable.

C’est vrai, nous le constatons, un fil rouge pédagogique – et même plus d’un, avec des couleurs differentes - court dans plusieurs activités dites artistiques, mais avec les années qui passent, une discipline aussi ancienne que la pédagogie se voit désormais confrontée à l’évolution de notre espace-temps.

Alessandro Quaranta, un artiste vidéaste italien ouvert au monde, utilise la technologie dans un mode de relations sociales et interpersonnelles.

C’est à partir de promenades dans le Parc naturel des Alpes de Haute-Provence que l’artiste a conçu cette installation en 2018. Il a observé des petits morceaux de branches qui tourbillonnait dans le courant d’un torrent, et tout au tour des oiseaux qui chantaient, suggérant l’image d’une vibration sonore qui se transférait à chaque objet flottant en lui donnant une vie. Cette vision a mené Alessandro Quaranta à travailler à une partition, où associer un son à des morceaux d’écorces de sapin qu’il jetait dans une boucle du torrent, où elles flottaient en rond, en revenant toujours au même point de départ.



HYGIÈNE
DE L’ART : HERVÉ FISCHER
Tête d’artiste sous sachet plastique hygiénique à jeter
Campagne prophylactique

“L’Humidité”, mensuel, Février 1974, N°21.

L’oeuvre est donc constituée d’une grande cuvette d’eau, de morceaux d’écorce peints et d’un moteur qui engendre un courant centrifuge au passage du public, détecté par un capteur de mobilité.

Quand le moteur s’arrête, les taches coloriées se regroupent et se disposent dans un pattern chaque fois différent, interprétable comme un oracle en attente d’une possible lecture. Qui saura en déchiffrer les signes ? Il s’agit donc d’une œuvre muette, mais jouable par un chœur polyphonique.

Cette œuvre, avant de prendre cette forme, a été présentée comme exercice d’apprentissage à la vocalisation, testé dans des écoles de la ville de Digne-les-Bains, en France : une expérience de sensibilisation à l’écoute et à la concentration visuelle. Les enfants, par groupe de cinq ou six, pouvaient associer une voyelle à un morceau de bois choisi, lorsqu’il passait devant lui, la répéter et garder le son jusqu’à son éloignement. L’artiste anime ainsi des ateliers collectifs avec des instruments et des dispositifs hybrides, analogiques et numériques, qui lui permettent d’expérimenter les potentialités d’une interaction entre corps et espace à travers la voix. Dans ce projet, Alessandro Quaranta privilégie l’implication des enfants parce qu’ils sont naturellement encore peu influencés par les conventions sociales et les codes du langage.

Le séisme actuel révèle des contradictions qui, il faut l’admettre, sont souvent très différentes de celles auxquelles nous étions *« habitués »* dans le passé. J’ai toujours été intrigué par le lien, assez rare, entre le mythe de Promethée et le couple extraordinaire d’auteurs, Mary et Percy Shelley. Le



Tendresse numérique, tweet art, 2012



Oui, la technologie numérique peut stimuler la tendresse et même l'intimité.

Yes, the digital technology may stimulate human tenderness and even intimacy.

Si, la tecnología digital puede estimular ternura e incluso intimidad.

Ya, die digitale Technologie kann Zärtlichkeit und sogar Intimität fördern.

数字温情，推特艺术，2012
是的，数字技术可以模拟温情甚至是亲密。

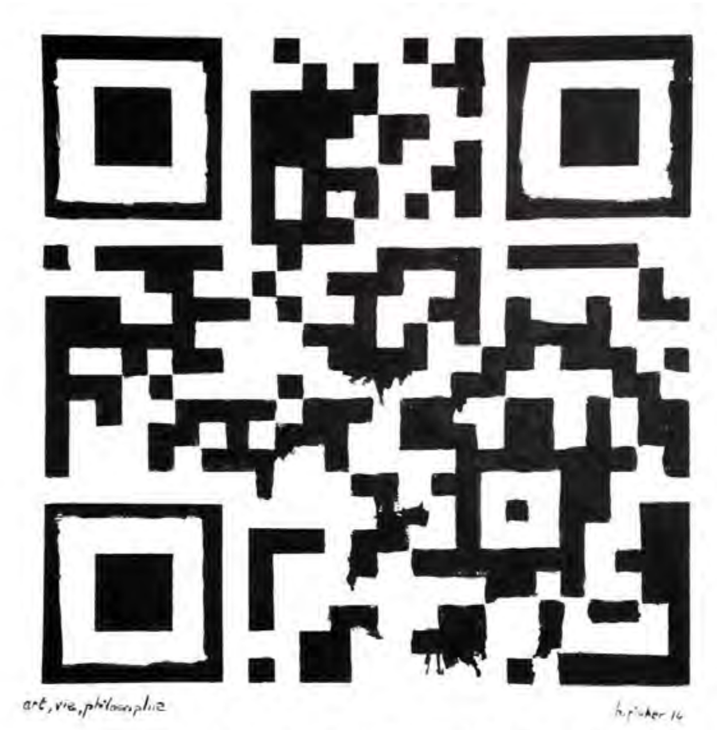
Hervé Fischer, *Tendresse numérique*, tweet art, 2012.

titan, pour avoir donné le feu aux hommes, est puni inexorablement par Zeus, rappelant que le feu appartient aux dieux seulement. Percy Shelley, dans un drame très puissant, inspiré de la trilogie d'Eschyle (525-456 av. J.-C.), écrivit son *Promethée délivré* en 1820. De la trilogie d'Eschyle ne nous sont demeurés que des fragments et nous ne proposerons pas ici d'en faire un étude psychologique ou même sociopolitique. Il est intéressant cependant que dans son drame Shelley parle de transgression et nous pouvons en tirer toutes les conséquences : les humains sont maintenant capables de maîtriser le feu, un geste – une performance si l'on veut – d'une immense puissance artificielle. Faut-il parler avec Prométhée d'un proto-anthropocène, un premier *protos* ? Un geste critique dans une société primitive ?

Deux ans avant son mari Percy, Mary Shelley publia un livre devenu célèbre, *Frankestein. Or The Modern Prometheus* (1818). Pour certains, Mary fut une pionnière de la science-fiction, même si l'atmosphère de son *Frankestein*, était passablement gothique, marquée par son époque romantique.

Le titan Prométhée est moderne, *modernus*. Sa vision de l'homme et surtout sa volonté de dérober le feu du ciel pour le donner aux humains, est une métaphore pionnière de notre trinôme contemporain : progres, humanité, liberté. Il n'y a rien de dogmatique, de péremptoire dans ces gestes mythiques, mais on peut y voir plutôt le courage de l'hérésie, toujours aussi nécessaire de nos jours. L'art doit s'immerger dans le *vortex* de nos sociétés actuelles, retenter d'y créer un sens fort, souvent héthérodoxe.

A propos de *vortex*, il y a une matière flottante dans le Pacifique du Nord, tel un sixième (ou septième) continent qui - avec prudence ! - pourrait



Art, vie, philosophie, peinture acrylique sur toile, 92 x 92 cm, 2014

Du Carré noir sur fond blanc de Malevitch en 1918 aux carrés noirs sur fond blanc qui se multiplient dans les codes-barres Quick Response d'aujourd'hui, nous voyons bien que l'image change moins que leur sens social. Malevitch inventait ainsi, avec le suprématisme, presqu'en même temps que Kandisnky, la peinture abstraite. Puis, en 1920 il en changea le sens pour nous signifier la mort de la peinture. Beaux paradoxes! En reprenant aujourd'hui ce thème du carré noir sur fond blanc qui se répand avec les codes-barres QR, je dis que, même si tout a été fait en peinture, comme on e répète à satiété aujourd'hui, ce n'est ni le pigment, ni la composition qui font la peinture : c'est le sens social que nous lui donnons.

Qui scannera cette peinture avec son téléphone intelligent y lira ma célébration de l'art, la vie, la philosophie, mais dont je commence à désarticuler le code-barres QR pour rappeler que la vie, l'art et la philosophie échappent toujours finalement à tout système réducteur

Hervé Fischer, *blog L'avenir de l'art : Art, vie, philosophie*, 2014.



Alessandro Quaranta *Partitura per coro*, installation, 2018. Cuvette en plastique noir 110 Ø x 35 cm., eau, capteur de mouvement, pompe à immersion centrifuge, écorces de sapin, vernis.

intéresser un créateur de Land art élargi... dans l'océan. On ne parlera pas ici des effets sur l'écosystème de ce *vortex* de déchets plastiques, ni des solutions envisageables pour réduire cet effet, parmi les plus emblématiques de la pollution qui marque notre époque. Il ne faut pas être surpris si d'innombrables formes de vie se sont adaptées et se reproiduisent dans un tel hybride chimérique.

United in Mail Art : Unis dans le mail art[1]

Hans Braumüller

magma@analisiqualitativa.com

Hans Braumüller est peintre et poète visuel, il est actif aussi dans le mail art, le web et s'adonne à des projets artistiques en réseau. Né au Chili en 1966, il a fait ses études à Hambourg, Allemagne. Retourné au Chili de 1987 à 1992, il obtient sa licence en beaux-arts en 1991 à l'Universidad de Chile, Santiago et collabore au magazine et au collectif de jeunes artistes *La Preciosa Nativa*. De 1991 à1992 il réalise le projet *500 ans de colonialisme et de génocide* ; 1992 à 1995 il développe son projet *Aidez-moi à peindre* en envoyant des fragments de sa peinture : échange par la poste avec plus de 160 artistes aux interventions multiples. En 1996 il publie le portofolio *Hommage à Guillermo Deisler*. En 1998 il fonde la plateforme artistique en ligne www.crosses.net, développant et documentant divers projets tels que mankind.crosses.net et corn.crosses.net. En 1998, il rejoint le groupe international de mail art *AUMA - Urgent Action Mail Art*. En 2000, il présente le projet d'art en réseau *Cruces de la Tierra* (earth.crosses.net/) au Musée d'art contemporain de Santiago du Chili, un hommage à tous les peuples indigènes. En 2019 il publie l'*Artist Matter Zine #1*, sur la poésie visuelle et l'art postal en collaboration avec ses partenaires de réseau locaux et mondiaux. (artistmatter.crosses.net).

Ruggero Maggi

magma@analisiqualitativa.com

Ruggero Maggi est un artiste et commissaire d'exposition italien. Il a participé à la 49°/52°/54° Biennale d'art de Venise et à la Biennale d'art de Sao Paulo en 1980. Ses intérêts artistiques dominants sont : la poésie visuelle et les livres d'artistes (*Non solo libri Archive*) depuis 1973, le copy art et le mail art depuis 1975 (*Archive Amazon - 1979*), l'art laser depuis 1976, l'holographie depuis 1979, l'art chaotique, basé sur la théorie du chaos, des fractales, de l'entropie depuis 1985. Parmi ses projets, installations et expositions on peut citer l'installation in situ *Underwood* de 2006 au GAM de Gallarate (VA), l'exposition *Camera 312 - promemoria per Pierre* à la. Biennale de Venise de 2007, une installation in situ consacrée au vingtième anniversaire de la chute du mur de Berlin en 2009, *GenerAction, Mail Post.it Art project* - à l'Università del Melo Visual Art Gallery - MAGA Contemporary Art Museum Gallarate (VA) de 2010 à 2017, son action *Pavillon du Tibet* à la Biennle de Venise en en 2011/13/15/17/19, sa participation à la *Bienal del Fin del Mundo* en Argentine, sa participation en 2018 au Castello Visconteo Pavia, Poetry and Pottery - CAMeC Contemporary Art Center - La Spezia (www.ruggeromaggi.com).

Clemente Padin

magma@analisiqualitativa.com

Clemente Padin est né à Lascano, Rocha, Uruguay en 1939. Poète, artiste et graphiste expérimental, interprète, conservateur, vidéaste et très actif animateur de l'art postal puis sur les réseaux sociaux. Licencié en lettres de l'Universidad de la República Oriental del Uruguay. Il a dirigé, entre autres, les magazines Los Huevos del Plata et OVUM 10 entre 1969 et 1975. Il a exposé individuellement aux États-Unis, en Italie, en Corée du Sud, en Argentine, en Uruguay, en Allemagne, au Mexique, en Espagne, au Canada, en République dominicaine, au Pérou, au Brésil, en Belgique et au Japon. Entre autres distinctions, il a été invité à la 16e Biennale de Sao Paulo (1981) et à la Biennale de La Havane (1984 et 2000), à Cuenca, en Équateur (2002) et à la 2e Biennale d'art de Thessalonique, en Grèce, (2009). Bourse de l'Académie des Arts et des Lettres d'Allemagne (1984). Il a donné des séminaires sur la poésie expérimentale, la performance et l'art postal dans le monde entier. Il a enseigné à l'IUNA de l'URBA, à Buenos Aires, en Argentine, dans le cadre du cours de troisième cycle "Langues artistiques combinées". Il a rejoué des centaines de fois son spectacle "La Poesía Debe Ser Hecha por Todos" - *La poésie est l'affaire de tous* - (la première à Montevideo en 1970) et est l'auteur de 25 livres et de centaines de notes et d'articles. Il a eu plus de 20 expositions individuelles et participé à plus de 500 expositions collectives dans le monde entier. Il a été récompensé par le prix Pedro Figari pour sa carrière artistique dans son pays, l'Uruguay, en 2005. Ses archives se trouvent dans les archives

---

[1] Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

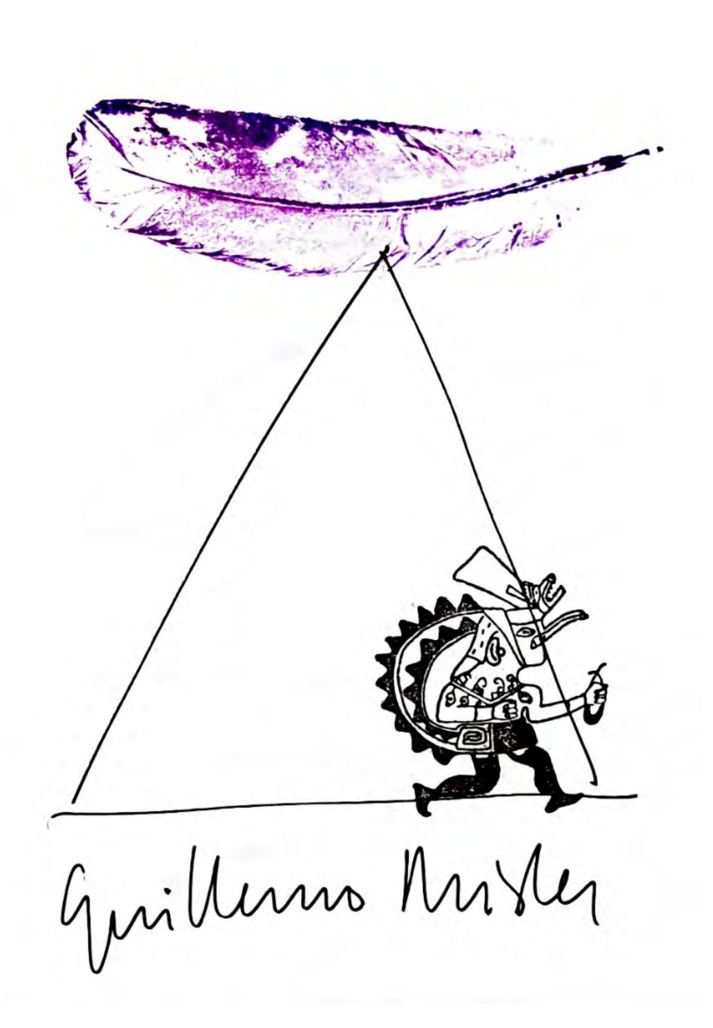
générales de l'UDELAR, à Montevideo, en Uruguay, et sont accessibles aux chercheurs et aux étudiants. Il a reçu le prix 400 ANS de l'Université nationale de Córdoba, Argentine, en 2015 et le prix d'honneur Bernard Heidsieck du Centre George Pompidou en 2019, à Paris, France.

Chuck Welch

magma@analisiqualitativa.com

Chuck Welch (alias CrackerJack Kid) est bien connu au sein du mouvement international de mail art en tant qu'artiste, commissaire d'expositions et écrivain. Il a obtenu une bourse Fulbright et une bourse NEA Hilda Maehling. De 1980 à 1995, Welch a collaboré et correspondu fréquemment avec Ray Johnson, « père du mail art » et fondateur de la *New York Correspondence School*. En 1995, il a créé le premier musée d'art virtuel du World Wide Web, *The Electronic Museum of Mail Art* (EMMA). Il est l'auteur de deux livres classiques sur les réseaux d'de mail art : *Networking Currents, Mail Art Subjects and Issues*, Sandbar Willow Press (1985) et *Eternal Network : A Mail Art Anthology*, University of Calgary Press (1995). *L'archival mail art index* de 1 600 pages de Welch, les documents de recherche, la bibliothèque de mail art et la Smithsonian Artistamp Collection ont récemment été acquis par la Smithsonian Institution, Archives of American Art. Actuellement, il écrit un livre sur l'art postal et son histoire des timbres-poste.

Abstract On a pensé pour diverses raisons que l'art nous permet de lutter pour défendre nos droits en raison de son caractère soi-disant subversif contre la nature arbitraire du pouvoir. Cependant, l'art est aussi innocent qu'une brique, qui permet aussi bien de construire une maison, que de casser la tête de quelqu'un. Cela a tenu au fait que le système socio-économique a réussi à transformer l'artiste, le producteur d'art, en *« chien de compagnie »* des puissants de ce monde. Personne ne penserait à mordre la main de celui qui le nourrit. La pandémie de la Covid-19 n'a fait qu'aggraver la situation, avec ses pertes d'emplois et d'investissements, et pire encore, l'attitude de nombreux potentats qui tournent le dos aux demandes du peuple, insensibles à la douleur et à l'oppression de leurs frères.



Guillermo Deisler, 500 ans de génocide & de colonialisme.

Issue #1, *Assemblage magazine* publié par Hans Braumüller, Chili, 1991.

Historique

Le mail art, alias art postal, est apparu au cours des années 1960. Cette forme de communication artistique a été influencée par les attitudes conceptuelles de Fluxus qui fusionnent la vie avec l'art. Les artistes de Fluxus étaient des compositeurs, concepteurs, éditeurs et poètes internationaux qui, sous la direction occasionnelle de l'artiste lituanien américain George Maciunas, ont créé des listes de diffusion, des timbres, des cartes postales expérimentales et des kits postaux.

En 1970, la banque d'images canadienne de Michael Morris, Vincent Trasov et Lee Nova a encouragé les premiers projets de mise en réseau en utilisant le courrier international comme canal. Deux ans plus tard, dans la Pologne sous contrôle communiste, 26 artistes de l'art postal et de Fluxus ont signé un « Manifeste du Net » appelant à un échange de réseaux décentralisé, ouvert et non commercial. Le projet en neuf points a été coordonné par Jaroslaw Kozłowski et Andrzej Kostołowski jusqu'au moment où l'appartement de Kozłowski's a été perquisitionné par la police d'État de la Pologne.

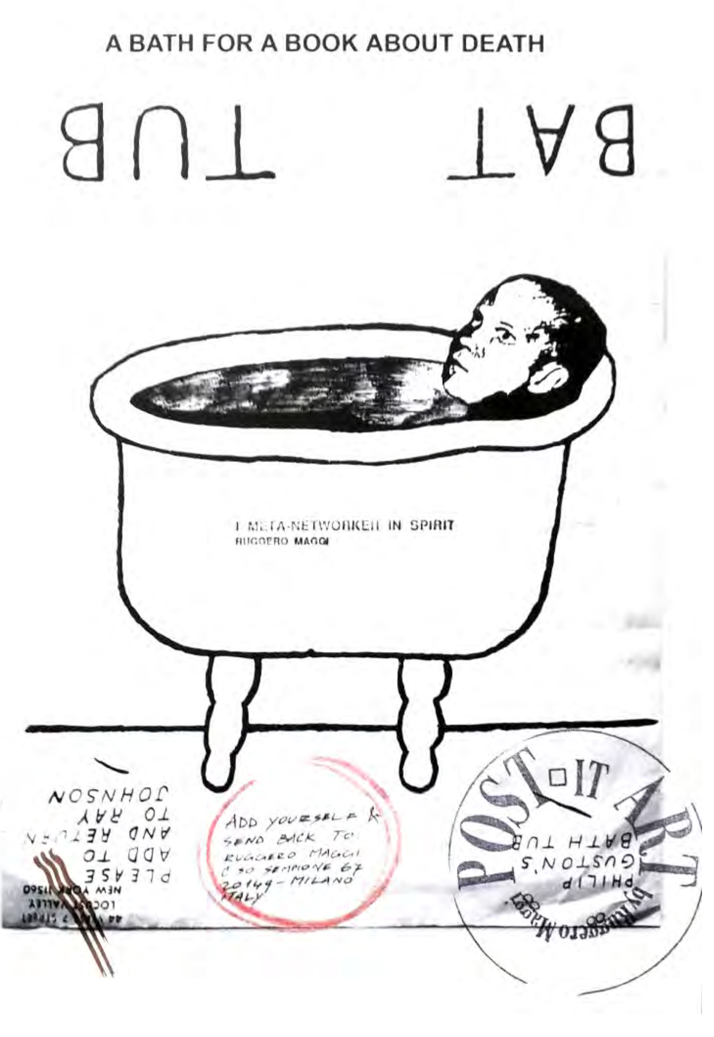
Un échange de lettres plus intime, de personne à personne, a précédé Fluxus, Image Bank, et le *Net Manifesto* dans les correspondances et les *moticos* (collages) du pionnier du Pop Art, Ray Johnson. En 1945, Johnson quitte sa maison de Detroit, dans le Michigan, et se rend en auto-stop au Black Mountain College de Caroline du Nord, où il est accueilli par le célèbre artiste et professeur du Bauhaus, Josef Albers. En 1960, il envoie des œuvres d'art à des centaines de participants, dont de parfaits inconnus, des critiques d'art et des amis du Pop Art de l'establishment artistique de New York. Ed Plunkett, un ami proche de Johnson à New York, a créé la *New York Correspondance School of Art* pour définir les activités de mailing de Johnson, un terme que Johnson a adopté, pour se moquer de l'école d'art de l'expressionnisme abstrait créée par Willem de Kooning. Dans le même esprit, Ray Johnson a créé des « riens » pour se moquer des événements d'Allan Kaprow.



Artpool's Espace Ray Johnson - Exposition au festival international Art Room, 21-28 Septembre 1986, Caserme Rosse, Bologna, Italie. Organisation de l'exposition et affiche de György Galántai, courtoisie de Artpool Art Research Center.

Ray Johnson n'a jamais prétendu avoir inventé le terme Mail Art. Au contraire, il a été créé en 1971 par le commissaire d'expositions et critique d'art Jean-Marc Poinsot dans son livre *Mail Art : Communication à distance concept*. Dans le numéro de janvier/février 1973 d'*Art in America*, l'art postal est apparu dans un article de magazine intitulé *Historical Discourse on the Phenomenon of Mail Art* du poète américain David Zack, qui, avec Roy DeForest, a fondé le mouvement artistique Funk en Californie.

En 1970, le Whitney Museum of American Art a reconnu l'importance de la *New York Correspondance School* (NYCS) de Ray Johnson dans le cadre d'une exposition d'art par correspondance consistant uniquement en des invitations de Johnson à d'autres personnes. Plusieurs artistes Fluxus éminents considéraient Johnson comme le « père du mail art », et bien que Johnson ait opté pour des performances ne consistant en « rien » lors de plusieurs événements Fluxus, il ne s'est jamais considéré comme un artiste Fluxus. Il n'aimait pas non plus que son « école » soit considérée comme un « réseau ». Robert Filliou, artiste Fluxus, enseignant, philosophe, a conçu le « mail art »



Ruggero Maggi, Ray Johnson, Add & Send Back, 1979/2019.

comme un « réseau éternel », dont l'accès est ouvert à tous, qu'ils soient artistes ou non. On peut voir ici une référence au terme « Fête Permanente / Eternal Network ».

Le mail art s'est développé et est devenu un « réseau décentralisé » de plusieurs milliers d'artistes internationaux en partie grâce aux projets et aux listes de diffusion diffusés par les plus jeunes membres de Fluxus Art, Ken Friedman, sur la côte ouest et Dick Higgins sur la côte est. En avril 1973, le Joslyn Art Museum d'Omaha, dans le Nebraska, a accueilli le projet de mise en réseau à l'échelle de la ville et de la région de Ken Friedman, *Omaha Flow Systems*. Ce projet de mise en réseau du mail art, qui a fait date, a permis à des milliers d'artistes de contribuer au mail art sans juge ni jury, un aspect important du mail art qui survit aujourd'hui. En outre, le public a été encouragé à retirer les œuvres de mail art des murs et à remplacer les espaces vides par leurs propres créations de mail art. L'éminent pionnier américain de l'art d'assemblage, Robert Indiana, a contribué à l'échange de ses œuvres dans les *Omaha Flow Systems*, tout comme la pionnière féministe de l'art postal de New York, May Wilson, une proche correspondante et amie de Ray Johnson.

Au cours des années 1970 et au début des années 1980, l'école de Ray Johnson a connu un grand succès, bien que Johnson ait prétendu l'avoir « tuée » dans une publicité du New York Times en 1973. Les projets internationaux de Fluxus ont prospéré, tout comme le groupe d'artistes canadiens General Idea. Les Mendocino Area Dadaists et les Bay Area Dadaists de San Francisco, Anna Banana, Bill Gaglione, Buster Cleveland, Lon Spiegelman, Tim Mancusi, Monty Cazazza, Opal Nations, Pat Tavenner, Genesis P-Orrige et Ginny Lloyd, entre autres, sont également actifs.

Le premier « isme - néoisme » de mail art

La naissance du Néoisme a commencé en 1979 lorsque l'émigré hongrois Istvan Kantor a conspiré avec les petits poètes/éditeurs de *zine* Al Ackerman et David Zack. Ensemble, ils ont lancé une stratégie de partage d'identité de pop star ouverte basée sur le personnage fictif, Monty Cantsin. Depuis son origine à Portland, Oregon, le Néoisme s'est répandu en Europe dans les années 1980 et s'est transformé plus tard en identité partagée de Karen Eliot choisie par l'écrivain britannique Stewart Home. Les néoistes de Montréal, New York, San Francisco et Baltimore ont publié des manifestes, des prospectus, des bulletins et des numéros de *Smile Magazine* en utilisant le réseau du mail art comme système de distribution : une coexistence difficile entre ces deux mouvements hétérogènes. Une autre identité collective qui se manifestait en Italie était celle de Luther Blissett, dont le « zéro

porteur » était le nom d'un joueur de football responsable d'une prestation malheureuse dans une équipe de Milan.



Clemente Padín, 1980. Voir: pan-paz.crosses.net.



Elías Adasme, Art-Action au Chili, Santiago de Chile 1979.

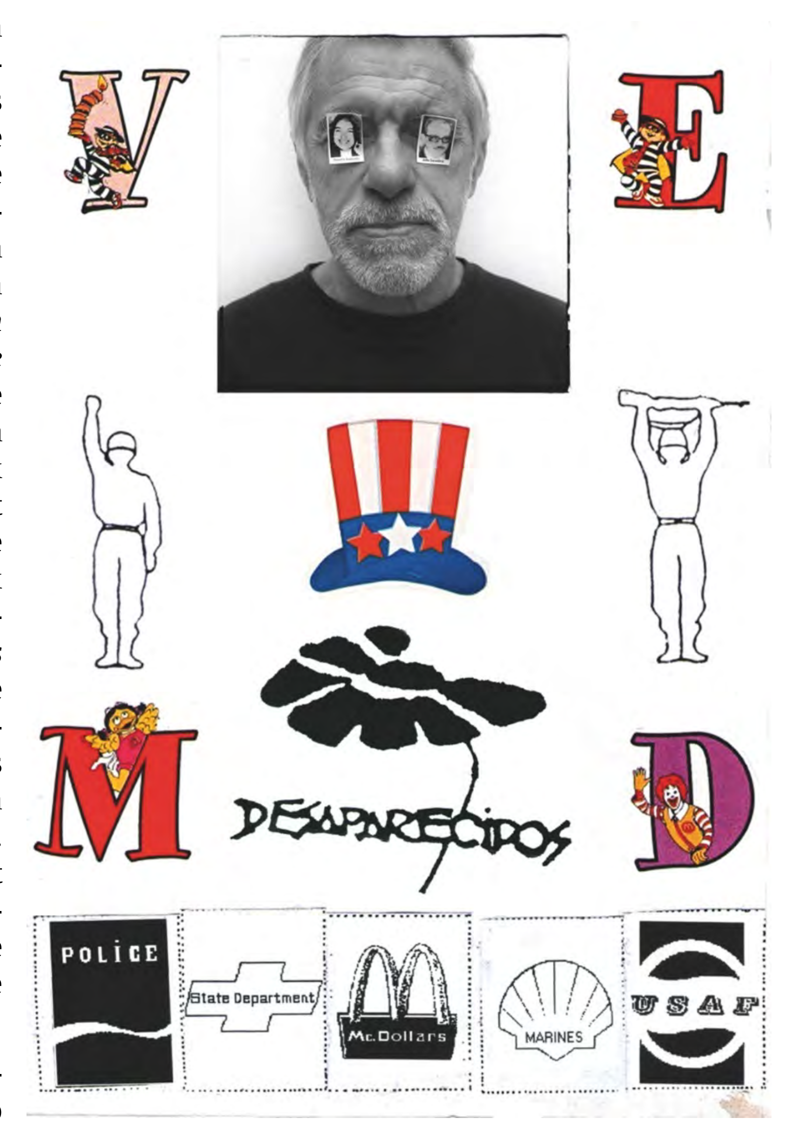
Le défi du mail art en Amérique

Dans les années 1970, les débuts du mail art des deux Amériques ont été caractérisés par la façon dont les artistes postaux ont résisté au statu quo culturel et politique. Alors que les artistes postaux nord-américains se rebellaient contre le formalisme, la célébrité, la mode, les musées, les galeries, les critiques et les institutions, les artistes postaux latino-américains résistaient et subvertissaient les régimes répressifs avec un défi clandestin. L'objectif des créateurs latino-américains n'était pas de déterminer l'identité personnelle, mais de permettre des stratégies ouvertes et interdisciplinaires, et d'établir une communauté locale et mondiale, un acte politique en soi. En Amérique du Nord, l'acte le plus radical de Ray Johnson a été de libérer l'art marchand en faisant don ou en troquant l'art par le libre-échange, mais en Amérique latine, l'art postal a été un combat révolutionnaire dans lequel les artistes postaux ont été emprisonnés, torturés, exilés ou assassinés.

Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), Clemente Padín, Paulo Bruscky et Graciela Gutiérrez Marx (Argentine) ont été les premiers concepteurs latino-américains. Il faut souligner aussi les démarches de l'artiste germano-uruguayen Luis Camnitzer et l'artiste argentine Liliana Porter à Buenos Aires, 1968. Il convient également de noter Pedro Lyra au Brésil qui, en 1970, a publié un manifeste sur l'art postal. En Amérique latine, l'art postal a été institutionnalisé par les premières expositions réalisées par Clemente Padín en Uruguay (1973), Edgardo Antonio Vigo, en Argentine, et Paulo Bruscky, au Brésil (1974).

En 1976, le fils d'Edgardo Vigo, Palomo, a été victime de l'État militaire terroriste de droite argentin dans lequel des milliers d'étudiants, de journalistes et de militants ont été tués ou ont

« disparu ». Cette même année, Vigo a écrit *Mail Art : A New Phase in the Revolutionary Process of Creation*, dans lequel il décrit le mail art comme une histoire alternative de l'art. Une autre participatrice argentine, Graciela Gutiérrez Marx, a proposé l'idéologie de la poésie en action et en août 1984, elle a participé à la création de l'*Association des artistes postaux d'Amérique latine et des Caraïbes*, fondée dans la ville de Rosario, en Argentine, qui regroupait la grande majorité des artistes postaux d'Amérique latine et qui, bientôt, s'est constituée en un instrument d'échange et de communication régionale. Deux autres fondateurs de l'*Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo* sont Clemente Padín et Jorge Caraballo, tous deux ayant été emprisonnés et torturés en 1977 pour des œuvres d'art postal qui critiquaient la junte militaire de droite uruguayenne. Padín, comme Gutiérrez Marx, se sont produits dans les rues et les places publiques avec leur poésie appelant à ce que Padín appelait le langage de l'action.



Clemente Padín, *carte postale*, 2018.

Lorsque les artistes postaux brésiliens Paulo Bruscky et Daniel Santiago ont organisé la deuxième exposition internationale de mail art du Brésil en 1976, la police a immédiatement fermé l'exposition, détruit les œuvres d'art et envoyé Bruscky et Santiago en prison. Bruscky a déclaré : *« C'est toujours la même chose, ceux qui prétendent posséder la culture vont toujours essayer d'imposer leurs propres méthodes »*.

À cet égard, il est utile de mentionner le groupe international d'artistes postaux *Solidarte*, qui a été actif dans différents pays pour sensibiliser le public à la libération de l'artiste salvadorien Jesús Romeo Galdámez, en obtenant sa libération de prison. De nombreux efforts ont été déployés par la communauté internationale des artistes de la poste, dans le cadre d'actions urgentes, mondiales et unies, pour libérer Clemente Padín de son emprisonnement de 1977 à 1984 et Jorge Caraballo de 1977 à 1978.

La survie des artistes

Aujourd'hui, la provocation, le choc et la controverse artistiques sont une fin liée à l'art plus qu'à la survie. Au cours des trois dernières décennies du XXe siècle, les artistes postaux d'Amérique latine, d'Europe de l'Est et des Balkans en Europe du Sud-Est ont lutté pour survivre au sein de régimes sociaux, économiques et politiques répressifs. Au début des années 1980, les artistes polonais Pawel Petasz, Tomasz Schulz et Andrzej Kwietniewski ont subi le choc de la loi martiale lorsque le mouvement *Solidarité Solidarność* de Lech Walesa a été interdit en 1981. En Allemagne de l'Est,



Ruggero Maggi, *Mail art snake*, 1986 (cette œuvre collective a été commencée en 1986 et terminée en 1992, au Congrès du Mail Art décentralisé en Italie et en Allemagne.

Robert Rehfeldt, Ruth Wolf-Rehfeldt et Friedrich Winnes ont souffert pendant des années sous la surveillance de la police secrète, la Stasi. En Hongrie, les archivistes de l'art postal György Galántai et sa partenaire, Júlia Klaniczay, ont organisé d'importantes expositions d'art expérimental sous la surveillance constante de la police. Et pendant les sanglantes guerres des Balkans dans les années 1990, les pacifistes serbes du mail art, comme Andrej Tisma, Dobrica Kamperelić, Nenad Bogdanovic et d'autres ont souffert des embargos, de la censure, de la guerre, de la pauvreté et de la famine.

En Europe occidentale et en Angleterre, comme en Amérique, les artistes du mail art ont survécu en subvertissant et en dépassant les frontières artistiques établies par les institutions artistiques. La survie est souvent un voyage solitaire et si l'art postal offre une connexion avec le monde à partir de l'intérieur d'une enveloppe, le côté public des activités des artistes du courrier n'est visible que pour les travailleurs postaux. En Europe, les artistes du mail art ont excellé conceptuellement en se montrant dans des centres d'art locaux ou par le biais de formes d'exposition alternatives, en exposant l'art postal dans des banques, des salles de bain, des bars, des maisons closes, sur des panneaux d'affichage, dans des sous-sols, des chambres et sur des balcons.

Les Européens de l'Ouest ont apporté des contributions importantes dans de nombreux domaines du mail art, notamment les timbres d'artistes, le tamponnage, l'art audio, les livres d'artistes, les *zines* et l'art vidéo. L'art de la correspondance a prospéré dans l'art conceptuel de Klaus Groh. Conceptualiste et artiste de *zine*, Robin Crozier a créé le projet *Memo (Random) Memo (RY)*, une sorte de banque de souvenirs. Keith Bates a créé une typographie de mail art. L'artiste et théoricien belge du mail art, Guy Bleus, a créé le *Centre d'administration des archives de mail art*. Le cinéaste danois Niels Lomholt a expérimenté le mail art vidéo et l'édition de formulaires. En Hollande, Ruud Janssen a créé l'*Union internationale des artistes du mail art (IUOMA)*. Rod Summers a contribué à l'émergence de l'art audio, visuel, expérimental et de la poésie concrète. Ulises Carrión est devenu un théoricien du mail art, un artiste du livre et un critique de renom qui a également créé *Other Books and So*, une galerie/librairie d'Amsterdam consacrée aux publications d'artistes expérimentaux, aux performances vidéo et à la poésie visuelle. Les artistes ouest-allemands Josef Klaffki Joki et Henning Mittendorf ont excellé dans l'art postal de l'estampage.

Les artistes du mail art travaillant en France, comme Jean Nöel Laszlo, ont organisé d'importantes expositions de timbres-poste, comme *Le Timbre d'Artiste* du Musée de la Poste. Daniel Daligand, poète visuel et artiste conceptuel français, a été reconnu comme le principal « Mickeymouseologist » du *Réseau éternel*. L'artiste conceptuel suisse des timbres-poste, H. R. Fricker, a organisé les premiers congrès internationaux de mail art en 1986 avec son compatriote Günther Ruch, rédacteur en chef du *zine* d'art postal *Clinch*. En Italie, l'artiste postale Mariapia

Fanna Roncoroni a créé des livres silencieux, sans texte. À Forte Dei Marmi, Vittore Baroni a édité le *zine Arte Postale !* et créé avec le designer italien Piermario Ciani, le musée Stickerman consacré à toutes les formes d'art adhésif. GAC (Guglielmo Achille Cavellini), brillant artiste à la personnalité ironique, a été le créateur du célèbre concept d'auto-historisation. Le poète visuel Marcello Diotallevi a développé le projet *Lettres à l'expéditeur*. Et Ruggero Maggi a organisé, à partir du milieu des années 70, plusieurs événements pour la paix et le désarmement nucléaire intitulés « Unis pour la paix », consacrés à la situation sociale en Pologne et à la guerre ouverte entre l'Argentine et la Grande-Bretagne à propos des îles Malouines. Ces nouvelles formes et activités artistiques ont survécu parce que les artistes du mail art en Europe ont excellé dans l'art conceptuel et la collaboration interculturelle.



Recto-verso d'une carte postale d'Edgardo Antonio Vigo, 1996.

Alors que les artistes d'Europe de l'Est et d'Amérique latine étaient aux prises avec la survie, les artistes du mail art en Amérique du Nord étaient confrontés à une forme différente de censure politique. Les artistes postaux nord-américains considéraient le marché de l'art avec suspicion et affirmaient que la haute société artistique était discriminatoire envers les femmes, les minorités et les nouvelles formes d'art comme les livres d'artistes, la poésie visuelle et le copy art. Des critiques tels que Thomas Albright et Greil Marcus ont reproché au mail art d'être une *« merde quikkopy »* et ont déclaré : *« L'art postal est une forme d'art spontané, pittoresque qui s'est exclue de l'histoire »*. C'est contre cette vision anthropocentrique du monde et cette discrimination élitiste que les artistes postaux américains se sont engagés.

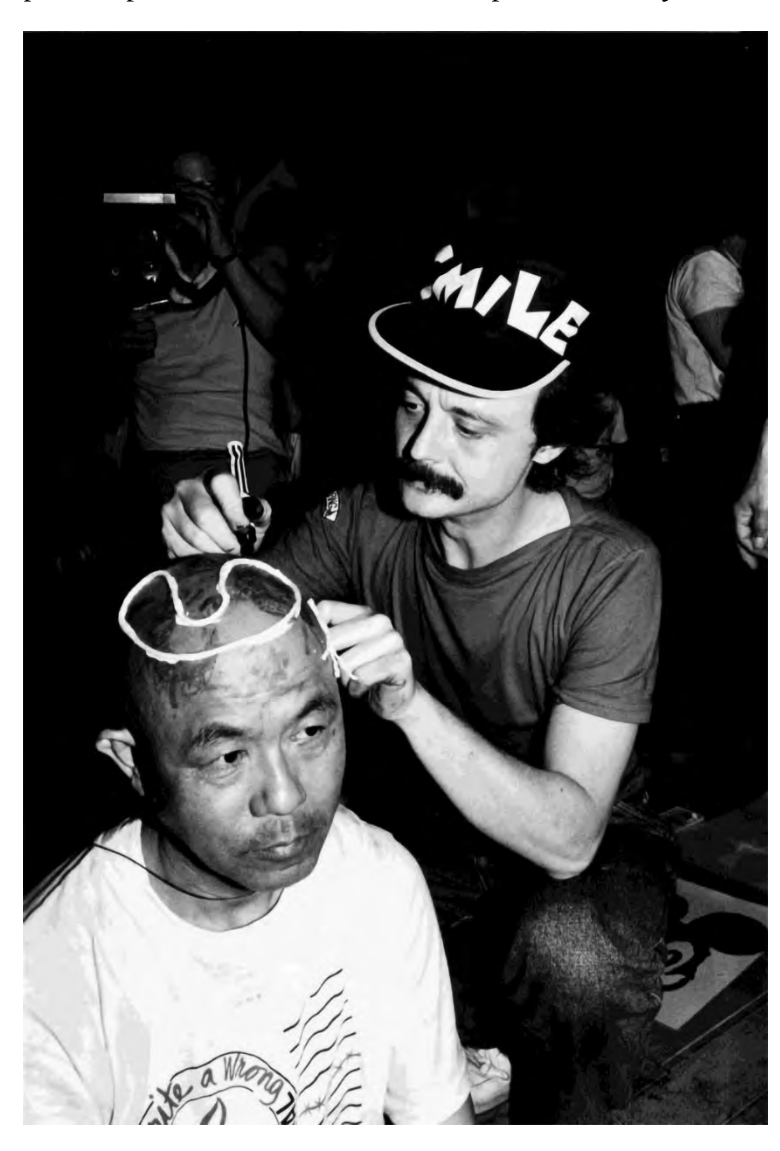
Charles Stanley (alias Carlo Pittore), Chuck Welch (alias Crackerjack Kid), David Cole, Mark Wamaling, John Held, Jr. et J.P. Jacob ont lancé un ultimatum qui défiait publiquement l'establishment artistique. En février 1984, ces mail artists ont pris la parole lors d'une série de conférences publiques, *Artists Talk on Art*, parrainée par la Wooster Street Gallery de New York. Cette série comprenait deux tables rondes sur le mail art, dont la seconde présentation, *Mail Art : A New Cultural Strategy*, comprenait un éminent critique d'art de la ville de New York qui avait été exclu du jury de l'exposition internationale *Mail Art Then and Now* de Franklin Furnace. La *N'Tity Mail Art League*, dirigée par le peintre d'East Village, Carlo Pittore, a déclaré : *« L'art n'est pas pour l'art »*, un sentiment soutenu par les artistes du mail art dans des lettres publiées dans le magazine *Umbrella* de Judith Hoffberg.

Lorsqu'on a demandé à Ruggero Maggi ce qu'il pensait des institutions en ce qui concerne le mail art, il a répondu : *« Le mail art utilise les institutions à la place des institutions contre les institutions »*. Un autre célèbre phrase du mail art est apparue en 1985 sur de nombreux tampons caoutchouc émis par le concepteur suisse H.R. Fricker. Comparant les artistes et les beaux-arts,

Fricker a célébré les artistes avec cette déclaration : *« Le mail art n'est pas un art, c'est l'artiste qui est beau ! »*.

Projets d'art postal en Asie-Pacifique, en Australie et en Europe

Les manifestations publiques de mail art ont émergé très souvent sous la forme d'expositions au Japon, la plus ancienne en 1972, l'exposition *Re-cycle* à la galerie Tokiwa, à Tokyo. En Nouvelle-Zélande, l'artiste du courrier Terry Reid a créé l'édition *Inch Art*, un b*roadsheet* présenté en 1974 sous la forme d'un faux quotidien à Auckland. Les premières actions pacifistes et les projets antinucléaires de mail art ont souvent été présentés dans des galeries privées au Japon, en Australie et en Nouvelle-Zélande. En Australie, les artistes du mail art se sont également associés à des mouvements de solidarité par l'intermédiaire d'Amnesty International pour libérer les artistes du mail art d'Amérique latine emprisonnés par les dictatures au Salvador, au Brésil, en Argentine, au Chili et en Uruguay.



Ruggero Maggi et Shozo Shimamoto, Japon, 1988.

Trois pionniers japonais du mail art, Shozo Shimamoto, Ryosuke Cohen et Mayumi Handa, ont développé des projets de réseautage en se rendant à l'étranger. Shimamoto, le co-fondateur du groupe d'avant-garde japonais Gutai, a utilisé son crâne rasé comme toile de fond pour l'intervention artistique de centaines d'artistes qu'il a rencontrés lors de tournées en Europe et en Amérique du Nord. Handa, tout comme Shimamoto, s'est mise en réseau pour la paix dans des coupes de cheveux qu'elle appelait, les performances de kami.

Brain Cell est l'un des projets de mail art le plus pérenne de l'artiste japonais Ryosuke Cohen. Publié régulièrement depuis 1985, le projet de Cohen a atteint aujourd'hui plus de 1 080 numéros.

Cohen, en collaboration avec Shozo Shimamoto, est le fondateur de *Artists Union* (*AU / Art Unidentified*). Les deux artistes ont collaboré avec Chuck Welch à la production de la première présentation d'art postal d'*AU*, *Flags Down for World Peace*. En 1985, des centaines de drapeaux de la paix ont été collectés par Welch auprès d'artistes postaux du monde entier et livrés au Tokyo Metropolitan Museum, où les artistes de l'*AU* ont cousu les différents drapeaux ensemble pour en faire une énorme bannière d'installation déployée pour le public sur la télévision nationale japonaise. Cette même année (1985), Welch a collaboré avec Ryosuke Cohen à la distribution publique des timbres de la paix lors du 40e anniversaire du bombardement d'Hiroshima.

Depuis 1985, Ruggero Maggi a mené le projet Shadow en Italie - avec GAC (Guglielmo Achille Cavellini) et Enrico Baj entre autres -, en Irlande, en Allemagne avec Peter Küstermann, aux États-Unis, en Uruguay avec Clemente Padín et au Japon en 1988 avec Shimamoto et Cohen : une grande rencontre d'artistes internationaux du mail art a culminé à Hiroshima le 6 août et a ensuite été présentée dans d'autres villes japonaises comme Tokyo, Osaka, Kyoto et Iida.



Ruggero Maggi, *The Shadow Project*, Hiroshima, 6 août 1988. De gauche à droite : Daniel Daligand, Gérard Barbot, Shozo Shimamoto, Ryosuke Cohen, John Held Jr., Ruggero Maggi.

Lorsque la première bombe atomique a explosé à Hiroshima, les humains se sont évaporés instantanément, ne laissant que leurs ombres sur le sol. Les restes de ces victimes ont suggéré les images et le thème du Shadow Project. Cette action est née avec l'objectif d'évoquer un moment tragique de l'histoire humaine : le 6 août 1945, à 8h15 du matin, la première bombe atomique explose à Hiroshima, produisant au moins trois effets : la vaporisation immédiate des corps des victimes, au fil du temps de graves difformités et maladies s'ensuivent, la menace d'une répétition de la tragédie.

La solution formelle pour se souvenir de l'événement a été simple et efficace : à partir du profil de plusieurs êtres humains, on a obtenu des pochoirs en papier que les artistes du courrier ont envoyés à Maggi et qui, posés sur le sol et peints par la suite, ont laissé une ombre... une *« élimination de l'humanité »* efficace, d'une grande force allusive. Mais le *Shadow Project* peut aller au-delà : à partir des données historiques, il peut s'élargir et s'assumer comme un symbole général de l'inhumanité. Le thème de l'ombre devient plus large et plus commun.

La tragédie hyperbolique d'Hiroshima peut être divisée en mille drames non moins graves parce qu'ils ont été le lot commun de milliers de personnes. Chaque événement négatif est, en dernière analyse, une soustraction d'humanité, un acte de mort petit ou grand qui laisse le vide derrière lui et, par conséquent, provoque un effet d'ombre.

Afrique

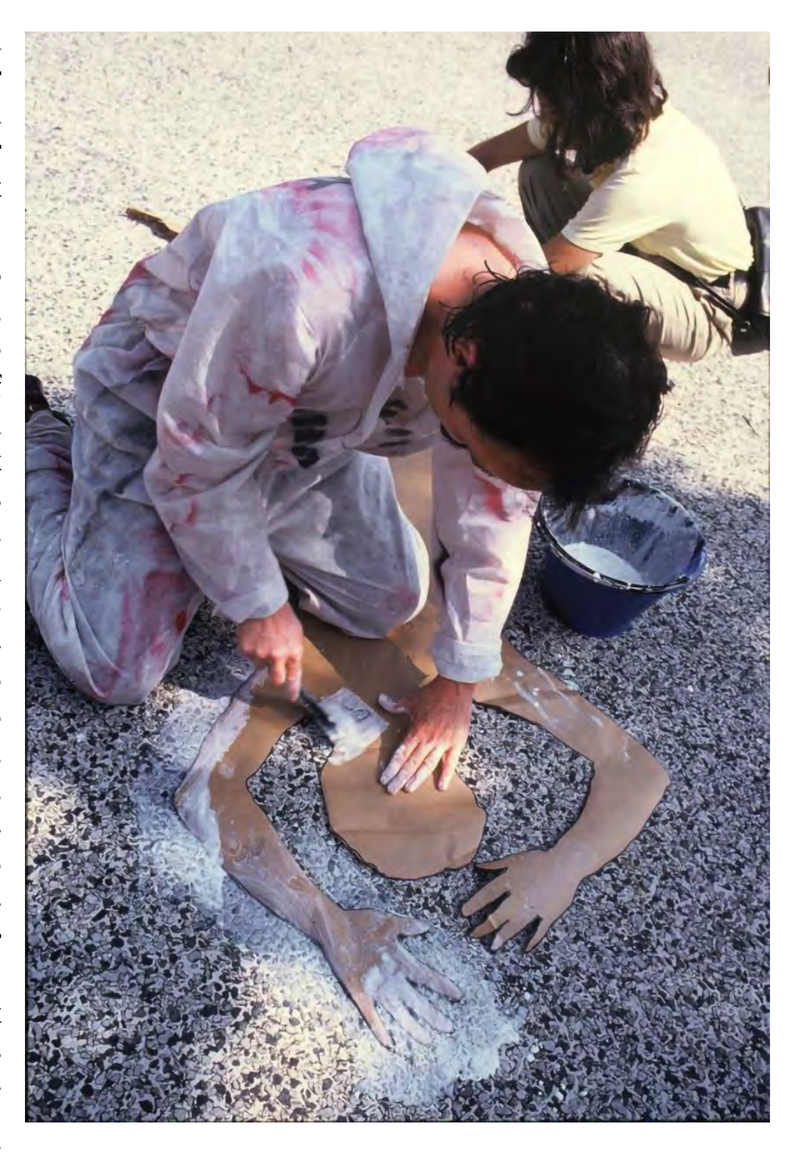
L'artiste allemand Klaus Groh s'est efforcé très tôt de rejoindre les artistes sud-africains par le biais de son *zine* artistique *IAC-Info*. Un autre artiste allemand, Volker Hamann, a établi des contacts au Ghana et en Afrique du Sud. Hamann a également organisé deux des premières expositions de mail art africain à Accra, au Ghana, et à Lagos, au Nigeria. Mais c'est l'artiste postal africain et journaliste, Ayah Okwabi, qui a joué le rôle principal dans l'intégration des citoyens africains dans le réseau mondial. Okwabi a fait des tentatives pour relier progressivement l'Afrique au réseau de mail art en 1987 avec *Africa Arise and Talk with the world*, et en 1994, *Women in Africa*. En mars 1992, le *Congrès des mutants africains* d'Ayah Okwabi s'est tenu à l'Association des chantiers de travail volontaire du Ghana (VOLU). En 1985, des artistes sud-africains ont fait circuler des timbres d'artistes illégaux anti-apartheid créés pour être distribués par Chuck Welch.

Défier le rideau de fer en Europe de l'est

Une barrière militaire, politique et idéologique connue sous le nom de « rideau de fer » a séparé les pays du bloc soviétique et l'Europe occidentale entre 1945 et 1990. De 1960 à la fin des années

1980, le rideau de fer et son cousin plus concret, le tristement célèbre mur de Berlin, ont incarné les efforts de la guerre froide pour réprimer et limiter les échanges de communication et d'idées.

Le mail art postal et l'art politique étaient indissociables dans les pays d'Europe de l'Est derrière le rideau de fer. Le mail art postal était subversif dans la manière dont les artistes du bloc de l'Est imitaient et se moquaient des bureaucraties, contournaient les lois et échappaient à la censure des services postaux. Les artistes du mail art mêlaient et contestaient la police secrète avec des cartes comme la directive écrite de Robert Rehfeldt, « Bitte denken Sie jetzt nicht an mich » (Ne pensez pas à moi maintenant). Les farces abondaient lorsque les artistes du mail art est-allemands, bien conscients que leur courrier était intercepté et ouvert à la vapeur, inséraient du papier carbone dans les enveloppes pour enregistrer les traces de falsification. De multiples fragments de messages et d'objets étaient placés par les artistes du courrier dans des enveloppes expédiées depuis différents endroits. Les cartes postales, les lettres et les enveloppes contenaient des images dessinées à la main ou des messages codés estampillés qui ressemblaient à l'art clandestin russe du samizdat, terme qui désigne les œuvres littéraires ou artistiques en dehors de la publication officielle pour éviter la censure. Les artistes postaux les plus représentatifs furent Rea Nikonova et Serge Segay, fondateurs du premier musée de mail art d'URSS.



Ruggero Maggi, *The Shadow Project*, Hiroshima, 6 août 1988.

Robert Rehfeldt (1931-1993) est considéré comme le père fondateur de l'art postal en Allemagne de l'Est. Lui et sa partenaire Ruth Wolf-Rehfeldt organisaient souvent des réunions informelles dans leur studio Pankow de Berlin-Est, où ils étaient considérés comme le centre d'information sur les développements de l'art occidental parmi leurs concitoyens est-allemands. Robert et Ruth Wolf-Rehfeldt ont tous deux élevé la correspondance au rang de forme d'art et de moyen de communication entre les artistes de l'Est et de l'Ouest.

La voix commune des *zines* de mail art

À cette époque, la poésie visuelle et expérimentale dépendait entièrement du mail art pour être diffusée et connue. De nombreuses expositions arrivaient grâce au courrier officiel, et la carte postale était le support naturel de cette poésie. En Amérique latine en particulier, la poésie visuelle et expérimentale crée un nouveau langage, qui déborde la censure et la propagande des médias de masse, opérant dans les dictatures militaires de cette époque. En 1973, Clemente Padín a créé la revue *OVUM* en Uruguay, un remake du dernier *OVUM 10* des années 60, diffusant avant tout l'activité



Clemente Padín, Couverture de Ovum 1, 1973.

poétique et expérimentale et la poésie visuelle du réseau. Le regretté artiste postal polonais Pawel Petasz a édité *Commonpress*, un magazine d'assemblage qui figure aujourd'hui parmi les publications de mail art les plus influentes de l'époque de la guerre froide. Les artistes postaux vivant dans les États socialistes du bloc de l'Est ont utilisé les *zines* underground de mail art pour publier des cris de défi, souvent avec des envois subversifs qui échappaient à la détection des censeurs et des informateurs du gouvernement.

Depuis la fin des années 1960, le mail art a été publié sous forme de poésie visuelle principalement dans des livres d'artistes ou des magazines d'artistes. La distribution est contrôlée par les autorités émettrices. Des portfolios d'assemblage comme *UNI/Vers (;)* de l'artiste chilien Guillermo Deisler, ont été distribués dans le monde entier dans des éditions de 200 exemplaires et plus.

En 2007, Francis Van Maele a lancé des collections de petits livres d'artistes de poètes visuels, et en 2009, il a commencé à publier de nouvelles compilations de *Fluxus Assembling Boxes*. Avec sa partenaire sud-coréenne, Hyemee Kim, alias Antic-Ham, Van Maele et Kim ont publié sous le nom de Franticham. Les *zines Artists' Stamp Assemblage* se sont développés en Amérique latine lorsque les artistes postaux argentins Edgardo Vigo et Graciela Gutiérrez-Marx ont produit 24 émissions de *Our International Stamps/Cancelled Seals* de 1979 à 1990. Chaque édition comprenait des compilations artisanales en carton ondulé contenant quinze à vingt émissions de timbres d'artistes. La revue coopérative *CORREO DEL SUR* (*POSTE DU SUD*) de Clemente Padín paraît en Uruguay, dont 14 numéros ont été publiés jusqu'à mars 2000.

Cette tradition se poursuit aujourd'hui avec les boîtes d'assemblage de l'artiste postale italienne Ptrizia Tictac. Ses envois de boîtes *Stampzine* comprennent des œuvres d'art de deux ou trois douzaines d'artistes postaux internationaux spécialisés dans la création de timbres-poste. Bill Gaglione, célèbre néodadaïste californien, qui vit aujourd'hui à Knoxville, Tennessee, a créé 30 émissions d'un *zine* d'assemblage de tampons caoutchouc portant le même titre, inspiré des émissions du *zine* d'assemblage de tampons caoutchouc *Karimbada*. *Karimbada* a été édité par Unhandeijara Lisboa au Brésil de 1978 à 1980.

Deux magazines de mail art nord-américains, *FILE* et *VILE*, ont commencé comme des publications en réseau et ont été les précurseurs de *zines* contemporains tels que *QUOZ*. Le magazine *FILE* a été publié en 1972 et, entre 1974 et 1983, l'artiste canadienne Anna Banana a édité le magazine

VILE Magazine. En Allemagne, le réseau *IAC-INFO* (1969-1990), alias *International Art Cooperation*, a été créé par son rédacteur en chef allemand, Klaus Groh, dans le but de relier les artistes d'Europe de l'Est aux artistes du mail art du monde « libre » occidental, comme l'ont entrepris aussi Eberhard Janke avec son Edition *Janus* et Elke Grundmann avec ses projets de mail art social.



Karimbada #2, 1979. *Stamp art museum* de Picasso Gaglione.

On se doit de citer un récent projet remarquable, l'*Artist Matter Zine* de Hans Braumüller, imprimé à Nachladen, Hambourg, en 2019. Braumüller est actif dans le mail art et la poésie visuelle depuis une trentaine d'années. L'*Artist Matter Zine* est basé sur son appel *Artist Matter : Penser globalement - agir localement*. La diversité des contributions peut être consultée en ligne sur le site web artistmatter.crosses.net.



Couverture de *Brain Cell* #100/1035, Ryosuke Cohen publié par Hans Braumüller et SdK, Hambourg, 2019.

Le mail art, de l'analogique au numérique

Le mail art a été un média pionnier qui s'est développé selon de nombreuses formes de créativité : le *copy art*, les cartes postales, l'art des enveloppes, les livres d'artistes, l'échange audio, les *zines*, l'art des tampons caoutchouc, les timbres d'artistes et l'art numérique en ligne. Ces œuvres sont des formes d'information, de communication et d'échange collaboratif qui ont finalement entraîné l'évolution du mail art postal analogique vers l'art numérique en ligne, une tendance qui s'est développée dans les années 1980, donnant lieu à des congrès et à des échanges numériques par télécopie. En 1989, l'artiste postal belge Charles François a créé *RATOS*, le premier réseau de téléconférence *out-net* de modem à modem BBS, suivi par le *NYC Echo BBS* de Mark Bloch et le *Mail-Art BBS* de Ruud Janssen basé à Amsterdam.

En 1989, Chuck Welch a créé *Telenetlink*, qui relie l'art postal à l'internet au *Kiewit Computation Center* du Dartmouth College. Son projet était l'un des vingt-quatre nœuds de réseau inter-

national utilisant des systèmes de commutation par paquets intégrés dans le cadre du *Reflux Network Project* d'Artur Matuck, qui faisait partie de la Biennale de Sao Paulo de 1991. Les listes *Emailart* ont été créées en 1991 et publiées par Welch sur les serveurs de listes *Bitnet*.

Fin 1994, Welch a créé la première page d'accueil du Musée électronique de l'art postal, qui a également été le premier musée d'art en réalité virtuelle sur internet et est maintenant conservé par *ACTLAB* à l'université du Texas, à Austin. En Italie, il faut mentionner aussi le *Dynamic Museum of Mail Art SACS* à Quiliano (Savone) dirigé par Bruno Cassaglia et Cristina Sosio et la *Ophen* Virtual Art Gallery à Salerne dirigée par Giovanni Bonanno, ainsi que l'initiative en Allemagne de Lutz Wohlrab avec son *Mail Artists Index* sur mailartists.wordpress.com.



Chuck Welch, *EMMA*, Dartmouth College, 1994.

Un important collectif d'art au cours des années 2000 fût *AUMA / Acción Urgente Mail Art*. Ses membres étaient Elías Adasme, Hans Braumüller, Fernando García Delgado, Humberto Nilo, Clemente Padín, César Reglero, Tulio Restrepo, et d'autres. Ils ont développé conjointement plusieurs projets d'art postal communiquant entre eux par courrier électronique depuis des régions éloignées d'Europe et d'Amérique latine sur une période de 4 ans. Par exemple, ils ont coopéré avec Amnesty International dans le cadre d'une campagne contre la peine de mort et ont fait une intervention sur une carte du monde par satellite créée par la NASA sur le thème de la mondialisation et de l'exploitation.

Archives du mail art

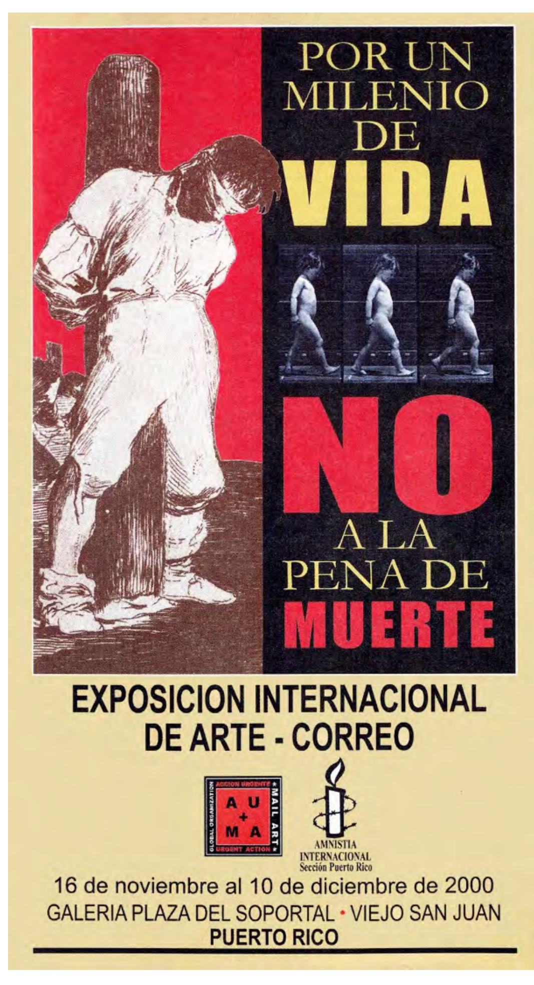
Les archives de mail art sont très importantes pour la recherche scientifique, télématique et pour les historiens de l'art. Deux exemples impressionnants sont les archives *Artpool* de György Galantai à Budapest, et le *Boek 861* de César Reglero. L'archive *Boek 861* a été donnée au Musée international d'électrographie MIDECIANT de l'Université de Castilla-La Mancha, en Espagne. En Allemagne, le Musée d'État de Schwein honore le mail art postal de l'Europe de l'Est. En Uruguay, Clemente Padín a mis gratuitement à la disposition du public l'ensemble de ses archives de mail art à la bibliothèque de l'Universidad de la República, UDELAR, Montevideo. L'artiste visuel, éditeur et conservateur Fernando García Delgado, de Buenos Aires, gère une importante archive internationale, *Mail Art / Arte Postal Vortice*.

En Belgique, Guy Bleus est en charge de son *Centre administratif -42.292*. L'importante collection d'art postal et la bibliothèque d'art postal de Chuck Welch se trouvent aux *Archives of American Art* à Washington, D.C. Son *Archival Mail Art Index*, publié par Netshaker Press, est un ouvrage de 1 600 pages, annoté, avec des références croisées et un modèle pour l'archivage des éphémères d'art postal.

En 1979, après quelques voyages en Amazonie, les archives amazoniennes de Ruggero Maggi à Milan, en Italie, sont nées comme un projet de critique sociale et politique contre le gouvernement brésilien responsable la destruction d'une grande partie de la forêt amazonienne - en faveur des routes transamazoniennes - véritables blessures incisées dans la peau de la jungle - et par un plan d'agriculture industrielle destructeur qui l'a dévastée et qui continue tragiquement aujourd'hui encore.

Témoignages amazoniens d'un projet en évolution : en 1979 *Amazone* dans l'espace *Sixto/Notes*, première exposition de mail art à Milan ; en 1980 *Voyage Amazonique* à l'Université Catholique de Lima, première exposition de mail art au Pérou consacrée au fils d'Edgardo Antonio Vigo, Abel Luis (Palomo) ; en 1981 *Les autoroutes de l'Amazonie* à la XVIe Biennale de São Paulo, Brésil ; les

projets itinérants en Italie, en Australie et au Mexique. Certains projets avec les indigènes d'Amazonie remontent à 1982, tandis qu'en 2020 il poursuit avec le projet *Amazonia Must Live !*



Affiche AUMA en collaboration avec Amnesty International.

Exposition à Puerto Rico. Design : Elías Adasme, 2000.



Chuck Welch et *The Eternal Network Mail Art Archive*.

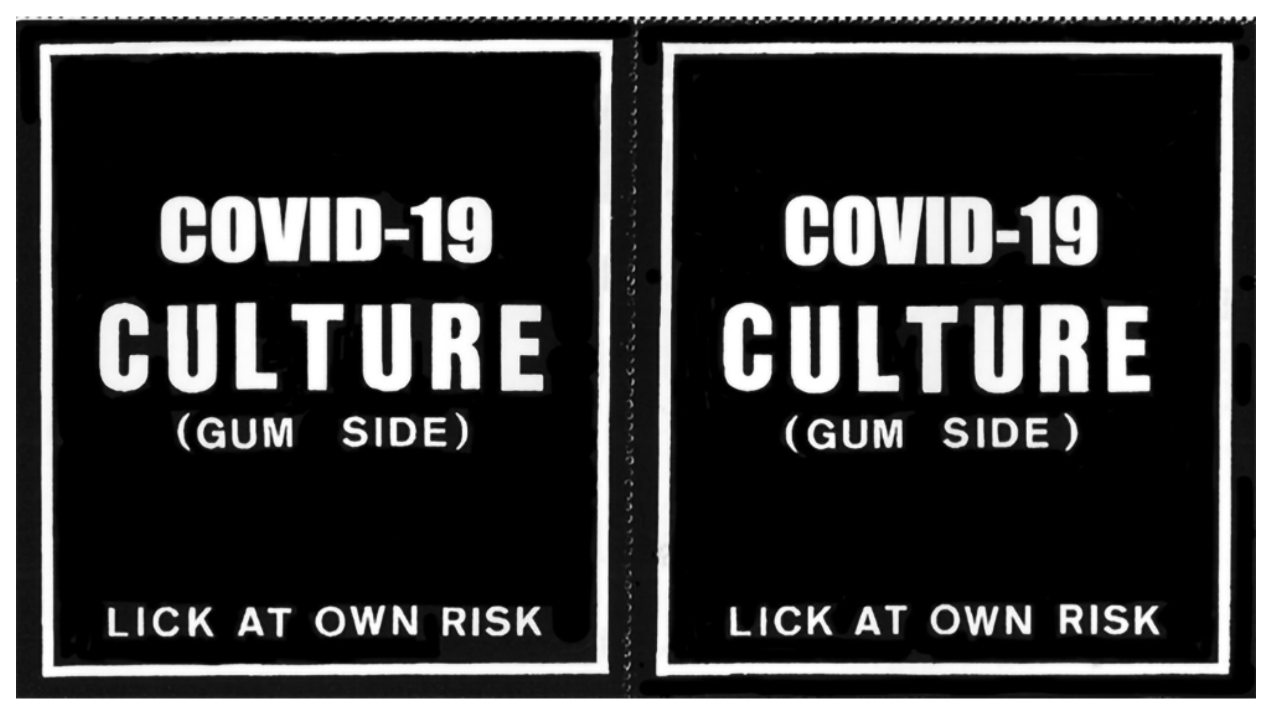


Ruggero Maggi, Tampon caoutchouc du logo Amazon, 1979.

Conclusion

Depuis ses débuts, le mail art est un langage de réseau qui embrasse l'importance du multiculturalisme. C'est une forme ouverte et démocratique par laquelle des identités multiples et partagées existent et s'épanouissent ensemble. Les artistes du mail art luttent pour la justice sociale et créent des projets qui honorent la diversité culturelle. Les artistes du mail art célèbrent l'égalité humaine et établissent des relations entre les sexes, dépassant les différences d'ethnicité et de classe sociale, au-

tant d'objectifs essentiels à l'époque tumultueuse que nous vivons. Le mail art est souvent une entreprise invisible, solitaire et coûteuse qui ne rapporte aucun profit à ses défenseurs. Néanmoins, il existe une quête créative implacable dans le mail art qui dure depuis plus de cinquante ans, une soif de tolérance, de réciprocité et d'échanges créatifs non censurés dans le monde entier.



Chuck Welch, COVID-19 timbres tests, 2020.

Le lieu de l'art

Jean-Pierre Vidal

magma@analisiqualitativa.com

Sémioticien, fondateur de la revue Protée, Jean-Pierre Vidal est professeur émérite de l'Université du Québec à Chicoutimi où il a enseigné depuis sa fondation en 1969. Il a aussi été chercheur et professeur accrédité au doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal Outre de nombreux articles dans des revues universitaires et culturelles québécoises et françaises, il a publié deux livres sur Robbe-Grillet, quatre recueils de nouvelles, deux recueils d'aphorisme ainsi qu'un essai intitulé : Le labyrinthe aboli ; de quelques Minotaures contemporains dans lequel, entre autres propos, sont esquissés quelques-uns des thèmes qui sont ici traités. Jean-Pierre Vidal collabore à diverses revues culturelles et artistiques du Québec (Spirale, Tangence, XYZ, Esse, Etc, Ciel Variable). Il est actuellement conseiller stratégique au Bureau du scientifique en chef du Québec.



Denys Tremblay, Monarchies. *Combattre le feu par le feu permet aux pompiers-incendiaires de choisir l'endroit et le moment du brûlage du combustible plutôt que de demeurer à la merci des feux et des conditions météorologiques. Combattre la monarchie par la monarchie permet de créer un coupe-feu révolutionnaire à grande échelle. Il s'agit parfois de la seule façon de protéger le commun des mortels de son aliénation historique.*

Abstract L'art serait-il le seul espace de liberté qui reste encore à nos sociétés engluées dans la masse postmoderne ? Encore faudrait-il pouvoir y respirer quelque chose qui ressemblerait à de la transcendance, cette chimère que tout dans nos modes de vie récuse. Ce texte tente d'explorer, en convoquant rhétorique, philosophie et pataphysique, cet étrange espace, à la fois dans la vie et hors d'elle, cette marge interne que l'artiste ratisse et rature, ce lieu qui, oui Mallarmé, n'a d'autre lieu que le lieu, le lieu de l'avoir lieu, le lieu du « au lieu de », du remplacement mais qui paradoxalement souligne ce qu'il efface. Pour qu'y réadvienne, peut-être, la constellation de l'être. Dans une position quantique sans tiers exclu que cette postdialectique balise comme un espace-temps travaillé par la négativité vitale de l'antimasse.

« C'est que les choses, les animaux, et les gens du dehors
m'ont toujours paru plus intéressants que mon propre miroir ».
Michel Tournier, *Journal extime*.
« L'être est né en se retirant de lui-même : c'est juste pour ça qu'il apparaît ».
Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*.

Les historiens nous l'on montré, tout au long de l'histoire humaine la délicate implication réciproque de la singularité et du commun aura connu une évolution telle que, dans la géométrie variable de ce rapport, l'émergence, plutôt tardive, de l'individu s'est progressivement changée, une fois son importance reconnue et revendiquée de façon de plus en plus impérieuse, en cette sorte de solipsisme que nous connaissons à l'heure actuelle où ne règne plus qu'un ego monstrueux. Moi seul reste et je suffis, je me suffis, pourrait-on formuler dans une paraphrase de l'antique formule théologique particulièrement adaptée à ces temps où la technologie semble faire aujourd'hui de l'individu naguère simplement roi, un véritable dieu, doué, comme Dieu, d'ubiquité numérique et d'une toute puissance dont ses avatars électroniques et les fantasmes qu'ils produisent l'assurent en

le réconfortant. Mais en servant d’écrans de fumée derrière lequel cacher ses audaces, le plus souvent stupides, l’interface universelle et désormais obligatoire de la technologie réduit la cache numérique à un leurre qui trompe d’abord celui qui précisément croyait s’y rendre invisible. À moins que comme un tour de prestidigitation ontologique, elle ne le fasse tout simplement disparaître.

Tel est, me semble-t-il, l’état des lieux dans lequel une extrême minorité d’illuminés s’obstine à ménager, baliser, occuper, étendre même, s’il se peut, l’espace d’une étrange activité que d’aucuns, fort nombreux, semblent juger obsolète : l’art. *« There really is no such a thing as art, there are only artists »*, disait déjà Gombrich, dans les années cinquante, annonçant ainsi le tristement célèbre aphorisme thatchérien : *« there is no such a thing as society »* (1987). Le propos est le même, qui remplace la transcendance par une simple juxtaposition », l’état ou la communauté par une multiplicité toute bête et la théorie de l’art par une interminable théorie (au sens de procession ou de file) d’artistes incapables même de se dépasser en cette transcendance qu’est la pensée critique et programmatrice, pour ne pas dire simplement imaginative. Car ici, l’un et le multiple ne sont plus dans un rapport dialectique, l’un n’est plus que le multiplicande de l’autre, le nombreux et même l’innombrable, le seul qui compte. Et, artiste, on fait, comme monsieur Jourdain de la prose, de l’art sans savoir qu’on en fait, ni même qu’il existe, avant notre apparition individuelle et notre intervention dans le monde, une chose qu’on appelle l’art.

L’art et la vie, l’art noyé dans la masse et l’indifférent

Et cela revient à dire qu’il n’y a que le « réel », indépassable et même impensable, parce qu’indisputable, évident, infrangible, tout englobant. Un fait est un fait est un fait est un fait : le réel est un fait, la vie est un fait, je suis un fait, et ils sont tels qu’ils sont, je suis tel que je suis, point barre. Ainsi parle la vulgate du XXIe siècle et la vérité dit son fait à chacun, départageant mon fait du tien: le « vrai » monde, la « vraie » vie sont les arbitres de nos songes et même de nos actions, ils déterminent le terrain au-delà duquel nous n’avons plus lieu d’être.

Ouvrons pourtant une brèche négative dans cet étouffoir positiviste : ce qui a obstinément lieu d’être, c’est, justement, ô Mallarmé, le lieu, c’est-à-dire, « peut-être » l’exception de la constellation. Non pas celle de la multiplication aveugle qui noie toute singularité dans la masse indistincte, mais celle qui propose, à l’intérieur même de l’espace de la vie, une marge, une respiration, un au-delà ; *« Life is not enough »*, disait le dramaturge britannique Howard Barker. Il est tout de même étrange de voir qu’à une époque où, plus que jamais, la science nous apprend que la vie est infiniment plus variée que nous ne le croyons et qu’elle ne répond pas à ce que nos sens perçoivent, la plupart pensent encore que la vie est une et qu’on sait suffisamment ce qu’elle est pour pouvoir écarter ce qui n’est pas elle ou ce qui, en elle, n’est pas vrai.

On remarquera que la plupart des formules qui historiquement parlent de l’art dans ses rapports à la vie tiennent implicitement le même discours sur la vie ou le réel, son autre nom. Même la célèbre formule de Filliou : *« l’art est ce qui rend la vie plus intéressante que l’art »*, avec le rôle de révélateur qu’y tient l’art tout en s’en trouvant lui-même dévalué, place l’art dans une position de supplément, comme un réactif venu d’ailleurs dont on peut se débarrasser une fois son travail fait, à moins qu’il ne faille constamment y faire appel pour prouver sans cesse qu’il n’est qu’un outil magnifiant, un adjuvant dévalorisé. Ou une thérapie individuelle, comme Le Clézio déplorait qu’un jour on en vint peut-être à le penser, compte tenu de la place actuelle de l’art dans le discours social et individuel.

Il est temps de proclamer que oui, l’art existe et il n’est pas dans un rapport plus ou moins lâche, plus ou moins véridictoire, avec la vie, il est dans la vie, irrémédiablement ; il est l’une des modalités de la vie des humains, une de celles qui conjoignent de façon critique, de façon négative, l’être

humain et son lieu d'être, sa conscience et son corps, son intelligence et ses sens, son esprit et sa viande. Le moi et l'Autre.

Naïvement, mais aussi démagogiquement, une nuée de médiateurs culturels pense, en Occident, réduire ce hiatus, combler le fossé creusé de toute éternité entre l'art et la vie et rendu de plus en plus profond par les efforts des populistes de tous poils, en utilisant l'argument par excellence de la publicité, cette grande médiatrice qui est en grande partie responsable de l'émergence de la société du spectacle dénoncée par Debord : le slogan, parfois implicite, mais le plus souvent explicite, *« vous êtes formidable, vous en êtes capable, vous en êtes digne, vous le méritez ».* Ainsi ces bons apôtres vont-ils répétant au citoyen lambda de bonne volonté qu'il est plein de créativité, qu'il est un artiste et qu'il n'a qu'à oser s'exprimer. Passons sur le caractère fallacieux de cette affirmation, intéressée, comme toutes les pubs : il est indéniable que la créativité n'est certainement pas la chose du monde la mieux partagée, pas plus que le bon sens d'ailleurs, n'en déplaise à Descartes. Mais notons qu'elle représente une des innombrables contrevérités dont se forme, s'étend, se gonfle l'ennemi le plus mortel que l'humanité ait eu à affronter : la masse.

La masse, c'est l'indifférencié, l'indistinct l'« ordinaire », le nombre qui se sent fort et s'impose dans l'anonymat et le bon droit sans questionnement. C'est à sa présence, à son empire de plus en plus étendu que l'on doit cet extravagant oxymore : « culture de masse » que l'on ennoblit parfois d'une connotation surannée en le travestissant en « culture populaire », comme si le peuple présent ici était le même que la classe sociale que le terme exprime, alors qu'il ne désigne bien évidemment que la « popularité », c'est-à-dire le nombre. La culture populaire, ce n'est que la culture de la masse, celle que les « industries » culturelles fournissent à leurs clients ; ce n'est pas une culture, c'est une aliénation, comme le prouvent l'indiscrimination sur laquelle elle repose, la répétition du même dont elle abreuve ses « fans » et l'adulation qu'en guise d'admiration et d'émulation, leur inspirent les « idoles » qu'elle leur érige. Car si l'admiration élève, l'adulation, elle, courbe et agenouille.

Aussi bien les idoles avec leurs fans innombrables et indistincts que la participation de tout un chacun à l'un de ces dérivatifs qu'est la culture encadrée de talents prétendument cachés, courtisent la masse et produisent de la masse. Notre civilisation karaoké repose sur l'exaltation de l'amateur, du touriste, du chaland culturel qui tue le temps en faisant de l'art sans aucune connaissance ni pratique - c'est-à-dire combat avec une matière au point de faire corps et esprit avec elle - et auquel des préposés font croire qu'il est quelqu'un alors qu'il est n'importe qui et que la créativité qu'on prétend susciter en lui ne concerne que lui et n'a aucun effet sur le monde. Parallèlement, l'idole n'a de cesse de montrer et de dire qu'elle n'est, jusque dans son empyrée médiatique, qu'une personne « ordinaire ».

La société du spectacle est aussi, est d'abord une société de masse. Une société où l'aliénation est devenue pour tous une seconde nature.

De la distinction, prise deux

Si le substantif « théorie » a, comme je l'ai dit, gardé en français le double sens qu'il avait en grec où, verbe et non substantif, il voulait dire tout uniment : « observer, examiner, contempler », puis « assister comme spectateur aux Jeux olympiques » avant d'opérer une sorte de torsion à 180 degrés en signifiant « représenter sa cité aux Jeux olympiques », c'est que les racines de la pensée occidentale fondent une solidarité entre voir et se faire voir, distinguer et être distingué, être distingué au point de faire partie, élu, d'une délégation, d'une députation. L'autre mot à double sens appartenant au même paradigme, « représentation » nous rappelle, lui aussi, que théâtre (et, pourrait-on dire, art) et démocratie vont de pair, comme leur invention, absolument contemporaine en terre grecque, nous le disait déjà. Car il s'agit dans les deux cas de représenter l'autre sans se fondre en lui, de représen-

ter n’importe qui ou quoi sans faire masse et, du même coup, détruire toute représentation, puisque pour représenter il faut faire un pas de côté, se distancier, se déprendre.

Le XXIe siècle ne sera pas religieux comme le prédisait Malraux, parce qu’il n’a plus aucun sens du sacré, de l’autorité - ni celle des œuvres ni celle des faits -, de ce qu’on ne reconnaît que dans la distance, la distance de soi à l’Autre, mais aussi de soi à soi qui en découle, la différence produisant la conscience. Le XXIe siècle ne sera pas religieux parce qu’il n’en finit déjà pas d’être terre à terre, premier degré, sens littéral, fusion dans la masse, participation à l’informe, démission de soi à force de ne penser qu’à soi. Et c’est ce dernier paradoxe qui, collectivement, nous tue.

Pourtant, la formule « je me représente » devrait être entendue dans son sens classique d’allusion à la fois à quelque objet du monde et à celui, moi, qui le distingue entre tous les autres objets du monde. Je me représente la voute étoilée au-dessus de ma tête aurait pu dire Kant, en quête d’une loi morale qui soit un accord au monde, belle façon de conjuguer le soi et l’Autre.

C’est cette solidarité fondamentale entre l’œil et ce qu’il voit, entre ce qu’il voit et la façon dont il se voit lui-même, mais surtout entre le regard et ce que littéralement lui renvoie le monde, une forme de regard, que souligne, par un jeu de mots le titre d’un essai de Didi-Huberman : « Ce que nous voyons, ce qui nous regarde » ; c’est cette solution de continuité que l’art met encore en branle, mais jusqu’à quand ? Car collectivement désormais, nous ne voyons que ce qui nous concerne et ne nous concerne que ce que nous daignons voir. Nous avons comblé la distance que maintenait encore la formule de Didi-Huberman, par cette virgule fort duchampienne. Surtout, nous avons figé le mouvement dialectique qui l’animait. Nous sommes prisonniers d’un cercle vicieux ou d’une spirale fatale où la liberté se défait, où l’individu s’abolit, où la conscience s’éteint.

La réciprocité du regard, jeté sur le monde, sur l’autre, et renvoyé par cet Autre qui n’est pas moi, était au cœur de la pensée grecque ; elle déterminait même le fameux *gnothi seauton*, connais-toi toi-même auquel il faudrait ajouter : si tu veux connaître le monde co-naître avec lui, puisque l’Homme est cet infléchissement de l’univers, ce pli du réel où il nous faut, tous et chacun, advenir, selon le mot de Freud à propos du sujet. La formule de Didi-Huberman dit bien cette implication réciproque de l’Homme et du monde, du réel et du sujet, de la vie et de l’individu (et du groupe), de l’Être et de l’étant, pour parler heideggerien. Là où c’était, où le ça était, il me faudra advenir disait Freud (traduction libre de « Wo Es war, soll Ich werden ») ; tout se passe comme si de nos jours, nous comprenions la formule à l’envers : là d’où je suis, il me faut m’abolir dans ça! Faire nombre, faire masse.

L’abandon à la masse et l’exacerbation identitaire sont les deux moments de ce binôme de l’extinction, non pas que l’un s’oppose à l’autre, mais parce que l’un mène à l’autre, sans dialectique ni distance. Herbert Marcuse et son *Homme unidimensionnel* (1964) auront finalement été encore plus prophétiques qu’on ne l’a cru à l’époque, car s’il est un temps où l’homme s’achemine presque irrésistiblement vers l’unidimensionnalité, c’est bien le nôtre qui voit toutes ces poussières de masse que sont les individus non seulement se penser comme des blocs inamovibles, des entités unifiées au point d’être monolithique, mais projeter cette image fantasmatique sur le corps social et le monde en se donnant raison envers et contre tous, en se préférant à tout, mais en le proclamant à toutes occasions et à tout propos comme le premier Trump venu.

La spirale mortifère et l’échappée créatrice

Nous sommes pris aujourd’hui dans une spirale qui fait que toutes les forces centrifuges de l’ouverture à l’Autre se changent insensiblement, mais irrésistiblement en force centripètes de repli sur soi jusqu’à ce stade où chacun se perçoit comme une île ou, au mieux, comme partie constituante d’un archipel. Et ce mouvement va dans les deux sens. Voyez, par exemple, le repli forcené devenir abandon total à l’indistinct : qu’il suffise d’évoquer le navigateur solitaire écumant les réseaux sociaux en quête d’un point d’exclamation d’existence - *like* ou commentaire ou « pensée » -

à insérer dans le grand déferlement d'ego, d'une seconde d'attention à obtenir du nombre indistinct et incernable, d'une petite bulle à faire surgir comme un grumeau dans la grande soupe populiste qui va l'y faire disparaître aussitôt, le temps d'un brassage produit au rythme de la machine, cette machine conçue pour qu'un clou chasse l'autre, qu'on disparaisse à peine apparu, vite, toujours plus vite. À moins qu'on ne se fonde dans un mème et qu'on devienne « viral ». Ou qu'on soit élu « influenceur », c'est-à-dire directeur de conscience au service du dieu de la consommation. Ainsi la masse se brasse-t-elle elle-même, ainsi elle s'accroit sans cesse de tous les individus qui s'y noient en pensant s'en sauver.

Autre exemple, cette curieuse forme de néguentropie qu'on peut voir à l'œuvre dans certaines revendications. Dans la dynamique sociale, en effet, toute majorité tend invariablement à excréter des normes qui finissent par lui faire vivre un fantasme d'unanimité. À l'inverse, les minorités contemporaines, qui naissent de ces normes trop contraignantes, n'ont de cesse d'amalgamer leurs diversités pour faire nombre et, pourquoi pas, masse : quel plus bel exemple de cet effet pervers que la déclinaison apparemment inépuisable de l'alphabet des préférences sexuelles, LGBT etc. ad lib, qui a fini par inclure la non-préférence et même la non-sexualité! Et sur ce plan, nous sommes sans doute à l'aube de voir la boucle de cette déclinaison se refermer sur l'inclusion prévisible d'un H2 qui pourrait dire l'hétérosexualité venue enfin s'ajouter à l'homosexualité et s'amalgamer à elle. Ainsi, la masse se sera-t-elle refermée sur elle-même. Et les censurés d'hier seront devenus les censeurs d'aujourd'hui, avec comme premier décret l'interdiction de cité du mot « censure ».

L'art d'aujourd'hui n'échappe pas à cette spirale ou à ce cercle vicieux, il en est tout entier contrefait. Éprouvant parfois, en effet, le besoin de limiter sa temporalité à une génération - et l'on sait à quel point les générations sont courtes de nos jours - il arrive depuis peu que l'art tienne à se dire « actuel » plus que simplement « contemporain ». C'est un signe des temps, un signe, surtout, d'un espace soucieux de se restreindre et de se distinguer de façon particulièrement pointilleuse de tout ce qu'il ne veut pas voir assimiler à lui.

Comme tel il joue la dispersion, l'explosion, le centrifuge jusqu'à l'hapax, jusqu'à la revendication d'un art qui ne repose que sur l'ego, impérieux, souverain, de son faiseur : il n'y a pas d'art aussi actuel, aussi pertinent, que celui que je fais ; et je suis le seul à le faire. On dirait, en termes heideggériens, que le *Dasein* dont la modalité spécifique est l'art se coupe de tout ce qui d'autre et de l'autre pourrait y concourir, c'est-à-dire nommément son historialité et ses prolongements. Loin de toute représentation, l'art ne se partage plus : il n'est qu'un tracé du sujet. Et ne se reconnaît comme paradigme que des copinages générationnels. Il est ainsi fait d'allusions en forme de connivence, de stricte contemporanéité biographique, au plus petit dénominateur commun, celui de la culture « populaire », chansonnettes et imagerie kitsch, attachée au parfum de « teen spirit » comme disait l'autre ou répercutant encore et encore la « pop culture » et le « pop art » qui n'en finissent plus, pub entre toutes les pubs qu'il prétendait moquer et déconstruire, ne serait-ce qu'en répétant ses images, de nous pourrir l'imaginaire. Et d'éradiquer toute créativité.

Or, Bakhtine avait raison, l'œuvre est foncièrement dialogique, mais tout dépend des modalités du dialogue : dans l'art non strictement « actuel », mais qui peut être contemporain, l'artiste entretient un dialogue avec lui-même, avec l'art, son histoire et son aura, et avec un public qui est cet anonymat d'altérité qui se lève à l'horizon du soi et peut n'être, aussi bien, qu'un autre lui-même, fantasmé ou surmoïque. Sur ces diverses formes d'altérité plane un fantôme désormais suranné : l'autorité. Il faudrait entendre la quasi-homonymie qui unit altérité et autorité et souligner que, contrairement à ce que nous dit la vulgate de l'air du temps, l'autorité ne s'attache pas nécessairement à une institution, à un pouvoir, à une structure sociale ; elle naît aussi, plutôt qu'elle ne s'impose, d'une œuvre ou d'une action, jamais d'un simple fait, tant qu'il n'est pas avéré, c'est-à-dire distancié; et elle, agît, cette autorité sans institution, par séduction, persuasion, voire envoutement, c'est-à-dire appel à l'appropriation, mais dans la distance que suppose toute rencontre, toute altérité, toute

différence et même toute différance à la Derrida, puisque la distinction est aussi un délai, le retrait un futur, le proche un prochain.

On évoquera ici le magistral incipit de *Jacques le fataliste* de Diderot : *« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain, où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut »*. Ici, le philosophe de la liberté feint d'offrir à son protagoniste une *anagké* à la grecque. Mais tout commence par des questions et par une rencontre, qui ouvre, littéralement *« le lieu le plus prochain »*, celui de l'imminence de l'Autre, comme un ailleurs immédiat où apparaîtra celui qui est, dans tous les sens du terme, y compris le sens catholique, mon prochain. Sortis de limbes problématiques les personnages émergeant « par hasard » dialoguent et se renvoient la balle du langage, ce lien qui ne ligote personne, mais renvoie toujours à quelque autorité, un capitaine ou un ailleurs là-haut. Mais ce qui compte, c'est que tout est parole, parole répercutée à peine prononcée et parole qui vient toujours d'ailleurs : tout est cité, mais tout est encore à venir et tout se joue sur la scène de maintenant. Beckett se souviendra de cette ouverture fracassante, dans un autre incipit génial, celui de *l'Innommable* : *« Où maintenant. Quand maintenant. Qui maintenant. Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant »*.

Nos deux auteurs disent on ne peut mieux le *Big bang* de toute création qui à la fois fonde et dissémine l'altérité, celle des personnes et celles des temps, apparié au gré d'une mélodie toujours à remodeler.

C'est à ce prix que, pour reprendre les mots du Novarina de mon exergue, l'être peut apparaître de s'être, justement, retiré! Ce qui nous renvoie encore à Diderot, dont le *Paradoxe sur le comédien*, insistait déjà, en rapport avec la représentation, justement, sur la nécessaire distanciation de l'acteur se retirant de lui-même pour mieux faire exister son rôle.

Se perdre pour s'ancrer dans l'être : la représentation comme mesure de l'altérité

Tout sujet créateur risque tout de lui-même chaque fois qu'il se dissémine en œuvre. Et ce lieu de frayage qu'il aménage patiemment, c'est le lieu de l'Autre, un lieu qu'il faut savoir habiter pour finir par enfin devenir soi. Jusqu'au prochain éclat.

Mais en ces temps déraisonnables, l'espace social n'est plus ce lieu où les diversités apprenaient à s'accommoder mutuellement, à se tempérer réciproquement, c'est devenu un territoire de concurrence que se disputent toutes les représentations. La foire d'empoigne a remplacé celle des vanités. Et comme la représentation n'est plus que projection médusante, le théâtre s'efface au profit d'une téléréalité permanente qui fausse le sens du préfixe grec télé : au lieu d'exprimer la distance, il traduit désormais son écrasement dans le leurre, le faux semblant, l'écran de fumée, comme celui qui, au sens propre boucanant, remplace, maintenant depuis des lustres, le rideau de scène et le brigadier. Signe que pour nous le virtuel n'attend plus d'être actualisé, comme autrefois : il est dans le réel, il est le réel, bien plus nocif, même qu'on ne sait quel plein pied naïf entre la scène et la salle ; et si les acteurs aussi parfois montent sur scène en traversant la salle, ce n'est pas comme ils le croient ingénument pour dire qu'ils surgissent littéralement de l'anonymat des spectateurs, comme s'ils étaient l'un ou plusieurs d'entre eux, comme si celui que la scène distancie et représente sortait enfin du miroir pour passer de l'autre côté de la fiction en fissurant le quatrième mur qui, le tenant à distance lui donnait justement tous les pouvoirs, y compris celui de s'investir dans la représentation, mais en y jouant son quant à soi. C'était d'ailleurs, ce retrait agissant, cette distanciation avant celle de Brecht, la principale leçon du théâtre grec et de la catharsis d'Aristote : que ces personnages disproportionnés, jamais égaux au spectateur, toujours soit trop grand soit trop petit, lui offrent un déséquilibre, un vertige d'où se déprendre en déterminant, en regard d'eux, son bien à lui dont on sait, connaissant la civilisation grecque, qu'il était toujours ce juste milieu qu'on assimile à tort à

une moyenne alors qu'il n'est que la mesure individuelle et sociale du juste chemin à négocier à chaque fois, par chacun entre les extrêmes de la scène, et par tous parmi les différences adverses de l'agora. « *Metron to beltiston* », *« la mesure est le bien suprême »*, fait dire Sophocle à l'un de ses personnages. La mesure est toujours, en fin de compte, la bonne triangulation qui vous dit où vous êtes par rapport à l'Autre et où il est par rapport à vous.

Nous sommes au siècle de la démesure.

À l'heure où les signes s'envolent loin de leur système de référence, comme ces tatouages maoris sur des corps de banlieusards rangés, ces piercings et ces scarifications sans Afrique, chacun pense que changer de peau ou d'avatar cybernétique suffit à se construire une identité impérieuse, mais insaisissable. Et évidemment, il se retrouve vite avec des millions de semblables accrochés à des signes semblables comme à des planches de salut. Et toutes ces virtualités grouillent dans le numérique comme autant de simulations du réel, pourtant toujours réputé infalsifiable et infaillible. Tous les cyberhumains s'avancent maintenant à côté de leurs pompes avec toute la pompe de leur automagnification. On se représente à tout venant sous les traits en pixels pulvérulents d'images de synthèse. Virales, comme ils disent. Comme autrefois les barbares aux portes de l'Empire romain, une infinité de nocivités nous assiège. Mais les virus sont aussi dans nos murs, car nous sommes, nous-mêmes, ces virus de l'altérité confondante pour lesquels il n'est pas de vaccin.

S'agissant de représentation, au sens politique, cette fois, quel plus beau cercle vicieux que celui qui voit la frange la plus pauvre et la moins instruite d'un pays se sentir représentée par un milliardaire ? Et ces deux pôles, ces deux bornes, comme électrisantes, produire par leur mise en rapport la masse d'une majorité fût-elle silencieuse. Masse qui ne rompt le silence que par la voix unique, tonitruante, omnipotente, omniprésente d'une baudruche qui, comme un dieu de pacotille, finit par être partout et nulle part, insaisissable jusque dans ses raisons, inévitable par l'incohérence de ses interventions qui en arrivent à coïncider avec la plus infime seconde de notre durée. Ainsi l'idole intouchable, parce qu'elle incarne le nombre dans l'incernabilité, l'imprécision menaçante et péremptoire que donne à ce dénombrement son déploiement *ad infinitum*, pour ne pas dire *ad libitum*, ainsi l'idole représente-t-elle, mais sous la forme d'un choix, ce qui chez ses adorateurs n'était que destin : l'ignorance, le désintérêt de tout ce qui n'est pas soi, individuellement et collectivement, la monstruosité d'un fantasme dont la réalité serait symptôme infaillible de folie. Moi qui ne veux rien savoir, rien connaître, rien admettre, je vous rendrai votre grandeur d'ignorants besogneux, de *minus habens* sans ambition autre qu'économique, de fiers contempteurs de toute transcendance. Vous n'êtes rien, soyons tout… par moi, pourrait être l'hymne de l'internationale du populisme.

Car le populisme et ses paradoxes représentent bien, décidément, la maladie infantile du XXIe siècle. À moins qu'elle ne soit l'affection, au contraire sénile, des siècles démocratiques qu'elle ronge comme un cancer monstrueux.

Par définition, la démocratie est vocale, le populisme lui, démagogie majuscule, se prétend la voix d'une majorité obstinément silencieuse qui se prétend majoritaire justement parce qu'elle est silencieuse, donc « massive », si la masse ici est bien l'indistinction du silence ; et comme cette indistinction autorise toutes les bouffissures, toutes les extravagances fantasmatiques, sitôt postulée, la majorité se projette unanimité : celle, magique autant qu'imaginaire, sur laquelle repose tout pouvoir un peu fort. Celui qui, au nom de la masse, parle toujours d'une seule voix, autocrate, fasciste, quand le pouvoir de *Big brother* dit, après d'autres : *« l'état, c'est moi »*. L'état des choses. L'état de la masse. Toujours en expansion. Monstrueusement.

D'un monstre l'autre : Frankenstein et Dracula, Laurel et Hardy du XXIe siècle

Venus du XIXe siècle, deux monstres pourraient servir d'emblème à la folie où nous sommes tombés. Ils servent aujourd'hui de mythe universel et donnent par ailleurs un semblant de profondeur

symbolique à la culture « populaire ». Ils naissent de romans, comme on sait, ce qui est extrêmement rare et donc significatif. Le *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), texte furieusement féministe parce qu’il règle notamment ses comptes avec les Lumières de son philosophe de père ouvre le siècle que viendra clore - et là aussi, c’est significatif d’un point de vue historique - le *Dracula* de Bram Stoker (1897). Ils représentent les deux pôles selon lesquels se distribue mon propos ici : la réduction à l’extrême individualité et la dispersion totale qui noie l’individu (Maltus dirait l’humanité) dans la masse. Et, comme tels, ils forment le ressort de toute distanciation, de toute différence, de toute altérité. En faisant jouer à plein la métonymie, le déplacement, l’analyse d’une part, la métaphore, la condensation, la synthèse d’autre part. Et en se distribuant d’une certaine façon sur deux autres pôles, à la fois logiques, symboliques et langagiers : le syntagme (versant métonymique) et le paradigme (versant métaphorique) dont la conjonction dynamique, la conjugaison, même forme le « principe poétique » de Jakobson, la chose selon moi la plus intelligente que l’on ait jamais écrite sur l’art, le symbolique, l’imaginaire et la logique qui les sous-tend. Mais ceci est une autre histoire, revenons plutôt ici sur nos deux monstres.

Frankenstein, M. Gombrich, c’est au départ le découpage de cadavres (la chose n’est pas innocente), la réduction au membre, à l’organe, à l’élément. Et de cette collection, de cette procession d’unités on espère produire un seul corps, cousu main, pour ainsi dire ; encore y faut-il quelque chose comme une métaphore : l’électricité, en quelque sorte une transcendance interne (un courant qui repose et crée à la fois une force ou un mouvement entre deux pôles), mais externalisée du point de vue de Victor Frankenstein, le « Prométhée moderne » de Mary Shelley. Il manque à la vie de la chair inerte, faite d’un bric-à-brac collectionneur, un principe, un souffle, une entité susceptible de l’animer en dépassant le simple horizon factuel. Et si c’était ça, M. Gombrich, votre art qui n’existe pas ?

Quant à *Dracula*, son but, que dis-je son but, sa vie même de mort, l’objectif de l’oxymore ambulant qu’il est, c’est de croître et de multiplier : il a l’âme biblique, le bougre. Bien sûr, on vous dira que cette multiplication folle n’est qu’un dommage collatéral de sa soif de sang[1], que sa malédiction tient au fait qu’il ne peut s’abreuver et ainsi continuer de vivre qu’en multipliant, presque malgré lui, les petits Dracula des deux sexes, mais c’est méconnaître le fait que Dracula, c’est la multiplication même, en son principe. Parce qu’il est le miroir, la mise en abyme absolue, le principe qui s’efface en se posant : voilà pourquoi il n’apparaît dans aucun miroir. Son miroir, c’est la vie des autres, la vie de tous. Il est insaisissable comme l’électricité de Frankenstein, mais il est efficace, comme elle ; il est l’efficacité même. En tant que principe de disparition. Et voilà pourquoi, M. Gombrich, votre procession d’artistes, devient, comme la fille du *Médecin malgré lui,* muette à la fin de son parcours : la masse n’émet aucun son, elle est comme un trou noir duquel rien ne sort, ni matière ni énergie.

On notera que, dans mon analyse, Dracula, c’est en fin de compte, la négativité « pure », lorsque poussée à l’extrême, elle s’efface d’elle-même rien qu’à s’exercer, *Big crunch* philosophique s’il en fut.

Reprenons le fil de l’art. Il faudrait pouvoir analyser pas à pas, mouvement à mouvement, désir à désir, fantasme à fantasme, la façon dont l’individualisme extrême a produit l’indistinction fanatique, la folie du tout égal, tout équivalent qui caractérise ce début de siècle. Comment, refusant les maîtres quels qu’ils soient, quel que soit leur domaine et dans quelque champ qu’ils se manifestent, et l’autorité, toute autorité sauf celle que la médiatisation donne au consensus devenu vite unanimiste, nous nous jetons dans les bras des gurus, des influenceurs et de la masse dont ils sont les furoncles. Quand ce n’est pas de nos monstres politiques actuels qui prolifèrent comme des vampires, les vampires qu’ils sont, indéniablement.

[1] À ce sujet, voir mon article : *Sucer le sens : l’éternité au compte-gouttes,* Cahiers de l’Herne, numéro spécial dirigé par Charles Grivel, *De la mort à la vie : Dracula*, Paris 1997, pp. 117-122.

Mais il est, en art toujours, d'autres usages, réhumanisés ceux-là, de la négativité. J'en évoquerai deux : Alfred Jarry et Denys Tremblay (dont on a pu lire ici même un texte).

Ubu et Trump, son incarnation contemporaine : exorciser le monstre ou se perdre dans ses reflets

Sentant jusqu'au tréfonds de lui-même grouiller l'altérité monstrueuse d'Ubu, la sentant prête à croître et à tout emporter dans sa masse informe, massive et massifiante, Jarry invente le contrepoison distanciant de la 'Pataphysique qu'il fait administrer par le Dr Faustroll parti en croisière sur l'altérité[2] et en croisade contre tous les infatués d'eux-mêmes, tous les boursoufflés d'égotisme, les ventripotents du moi. Tous les guerriers du réel sans mystère ni question. Les fanatiques du faire corps. Les exaltés de la coïncidence parfaite avec soi-même.

Rappelons la définition que donne Jarry de la négativité lorsqu'elle se fait pataphysique : La 'Pataphysique *« est la science de ce qui se rajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà ce celle-ci que celle-ci au-delà de la physique »*. Ou l'on reconnaîtra, jusque dans sa dimension, secondaire, ou parasite, ou mimétique, la négativité de l'art dont je définis le lieu comme une marge paradoxalement interne, l'au-delà de la vie « insuffisante » qu'évoquait Barker, mais un au-delà fiché à l'intérieur même de la vie et ne s'en distinguant précisément que par sa négativité, considérée comme une valeur ajoutée, et non s'effaçant d'elle-même comme chez Filiou. Introduite ici dans une référence implicite à Aristote dont la « métaphysique » - qui a eu la fortune que l'on sait - ne faisait que se dire « après » la physique, comme si elle ne pouvait s'écrire qu'au-delà du monde, après l'analyse à laquelle la physique soumettait le réel considéré comme indépassable, recensable, épuisable, la négativité de Jarry se précise aussitôt en des termes dont on comprendra, si l'on m'a suivi jusqu'ici, qu'ils illustrent eux aussi mon propos : *« la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général »*. Où l'on voit à l'œuvre, suturant particulier et général, la définition paradoxale de la « théorie » au sens grec que j'ai évoqué ci-dessus. D'où il découle, continue Jarry, qu'*« elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci »*. Enfin, la « définition », dès lors canonique, de la 'Pataphysique : *« La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité »*[3].

Puisque presque chaque mot ici pèse son poids de réflexion, en particulier « univers supplémentaire à celui-ci », « solutions imaginaires », « symboliquement », « virtualité » ; puisque cette réflexion, on en conviendra, pourrait justifier un livre entier, je me permettrai simplement - et pataphysiquement - de renvoyer à tout ce que j'ai avancé jusqu'ici, confiant que l'intelligence, la sagacité et surtout l'imagination du lecteur lui suffiront à discerner en quoi mes propos « illustrent » tout cela.

Et je me contenterai du raccourci de ces « linéaments » auxquels Jarry recommande d'accorder, « symboliquement » les propriétés des « objets décrits par leur virtualité ». À qui « appartient » cette « virtualité » qui décrit ? Aux objets, comme on pourrait le penser ou aux solutions imaginaires comme la syntaxe de cet émule de Mallarmé qu'était Jarry, rappelons-le, permet aussi de l'envisager ?

Sans entrer dans les détails, faute de temps et d'espace, je me bornerai à signaler que ce qui se désigne ici jusque dans la syntaxe, c'est la négativité mise en branle par la métonymie ici furieusement agissante, puisqu'on invite résolument à prendre la partie pour le tout et le tout pour la partie,

[2] Alfred Jarry : *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, 1898, édité en 1911.

[3] *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Livre II, Chapitre VIII « Éléments de Pataphysique », Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 668-669.

sans oublier cette forme particulière de métonymie « chronique » qui transforme la ligne de temps ou la mélodie qu'est le syntagme en espace, celui du paradigme, cette « harmonie », forme particulière qu'on appelle « métalepse ». La métalepse est cette figure de style qui consiste à prendre, pour dire par exemple que quelqu'un est mort, l'antécédent (« il a vécu ») ou le conséquent (« nous le pleurons ». Elle implique que le sujet de l'énonciation occupe une place que je qualifierai de « quantique » ou schrödingerienne, puisque Erwin Schrödinger (1887-1961) est ce savant autrichien, Prix Nobel de Physique en 1933, à qui l'on doit une célèbre équation permettant de décrire deux états de la matière synchrones et antithétiques ou même exclusifs l'un de l'autre, ce qui est l'un des « linéaments », justement, de la physique quantique. Plaisamment, on illustre ce paradoxe mathématique par la fable dite du « chat de Schrödinger » qui voit ledit chat être à la fois mort et vivant.

Dans ce contexte, on peut dire que la métalepse, figure pourtant antique, comme toutes les figures de style, suppose un énonciateur quantique.

À ce stade de ma réflexion, j'avancerai que la négativité peut être à la fois mortelle et créatrice, vivifiante et mortifère, virale et vaccinale si je puis dire. Elle est en effet ce qui mène, j'espère l'avoir montré, de la différence initiale à l'indifférencié final, de l'individu à la masse, pour peu du moins qu'on n'y prenne garde et qu'on la laisse proliférer. Mais si on lui donne un coup d'arrêt, si on la bride, si on l'harnache en l'infléchissant vers la métaphore où « naturellement », stylistiquement, rhétoriquement elle se résorbe et se relance pour encore se fondre aussitôt, elle devient l'un des pôles de toute créativité, puisque celle-ci commence toujours par une analyse, c'est-à-dire un regard renvoyé, une conscience en un mot, toujours née d'un découpage réciproque, solidaire, concomitant du monde et du moi, comme Freud puis Lacan l'ont clairement illustré, après bien des philosophes dont magistralement Heidegger.

L'hypermédiatisation qui insuffle cette baudruche infantile - et infantilisante - qu'est Trump et qui lui donne sa prévalence devrait plutôt se dire panmédiatisation, car c'est tout notre espace-temps qui, de « tweets » incessants en bulletins de nouvelles spéciaux s'en trouve saturé, comme d'une pandémie de signes devenus fous, la métonymie virale et sans contrôle ni relance aboutissant à son contraire : une métaphore totale, immobile, Dieu ou Trump, noms propres de la masse qui va nous éradiquer.

À moins que le quantique ne nous permette de penser d'autres temps, d'autres consécutions, d'autres logiques, d'autres espaces. D'un mot, que l'art nous soit rendu dans sa paradoxale nécessité. Comme le lieu de l'être par excellence : Heidegger n'était pas loin de le dire expressément.

De l'illustre inconnu au roi-sujet élu

On n'a pas fini, et c'est tant mieux, de faire le tour du coup d'éclat post-duchampien de Denys Tremblay. Rappelons ici brièvement l'essentiel, tel qu'il a déjà été décrit et analysé par Hervé Fisher[4].

Le 21 janvier 1997, une petite municipalité du Québec est officiellement entraînée dans une sorte de saut quantique par un artiste, Denys Tremblay, qu'elle avait engagé à des fins très réalistement touristiques pour pallier encore plus réalistement au désastre économique entraîné par une catastrophe naturelle qui avait frappé toute cette région. Tremblay qui jusqu'alors avait promené d'interventions en happenings artistiques et politiques un avatar poétique baptisé ironiquement Illustre Inconnu était ce jour-là couronné roi municipal. Cette érection en « majesté », comme on disait autrefois d'un phallus en bonnes dispositions, d'un artiste - dont l'humour avait naguère justement joué de la chose de façon automobile, comme il joue encore de tout, et en particulier des

[4] *Un roi américain*, VLB éditeur, Montréal 2009, 216 pages.

mots - repose sur une succession de renversements symboliques, foncièrement métonymiques, qui représentent les ondes déclenchées par ce pavé dans la mare politico-socioculturelle.

Le roi est élu, première incongruité à la face de l'histoire, et c'est un roi « municipal », c'est-à-dire une contradiction dans les termes puisque loin de se borner, dans ce cas-ci volontairement, à l'espace de sa cité ou de son fief d'origine - et dans ce cas-ci, la municipalité en question n'est, en plus, pas le lieu « d'origine » de l'artiste - un roi, quel qu'il soit, n'est jamais qu'un nobliau qui a germé, qui s'est poussé du col en écartant souvent violemment ses homologues de la voie royale de la suprématie, au moins locale, mais cette localisation ayant vocation expansionniste : on n'est roi que d'un pays et si possible de plusieurs, comme Sa Majesté Élizabeth II d'Angleterre et son Commonwealth qu'une exposition relativement récente de Denys Tremblay prendra d'ailleurs pour cible, ou plutôt vis-à-vis, un vis-à-vis pataphysiquement spéculaire. Cette double torsion symbolique, c'est-à-dire contemporaine comme tout symbole qui n'existe que par ce qu'il réunit *hic et nunc*, se double d'une autre, « diabolique » cette fois (puisque le diabolique, en grec, c'est le contraire et le réciproque du symbolique : ce qui sépare, désunit ; c'est en ce sens que Trump, n'en déplaise à ses partisans évangéliques, est foncièrement diabolique), diabolique parce qu'anachronique et dépaysante.

Quand il n'était encore que cette poussière de masse qu'on appelle un « illustre inconnu », mais magnifiée ironiquement par des majuscules qui se lisent comme une revendication amusée, le désormais roi se paraît des oripeaux du Second Empire français, avec son uniforme de « très sous-officier » aisément assimilable à celui d'un gendarme ou d'un pioupiou de l'époque. Il s'autorisait aussi de l'emblématique RF frappant sur diverses surfaces le sigle de la République Française, pour y inscrire sa devise : « je me Régionalise, je me Féminise » et en médailler son ordre de la « Victoire périphérique » (dont j'ai l'honneur d'être moi-même porteur). Dans la foulée il instaure aussi, Napoléon au volontairement petit pied, une « Région d'honneur ». On le voit, le dépaysement est aussi bien chronologique que géographique et si l'on sait qu'il y a à peine un demi-siècle les Québécois appelaient encore la France « la mère patrie », après plus de deux siècles d'abandon, on comprendra toute la charge ironique de cet autre pavé dans la marre socio-politico-culturelle qu'aura représenté l'enterrement solennel, à Beaubourg, par l'Illustre Inconnu de « l'Histoire de l'art métropolitaine » dont il avait fait constater le décès par huissier!

Couronné, le roi devient le parasite ou le virus ironique d'une autre réalité historique socio-politico-culturelle : c'est une sorte de Boris Godounov qui visiblement monte sur le trône le 21 janvier 1997. Mais il se fait couronner par le prêtre de l'église du village et manifestement cette fidélité-là n'est pas ironique ou plutôt ce dernier qualificatif reste indécidable, car le roi ici évoque une sorte de survivance dans un Québec qui, à l'époque, a très largement envoyé promener la religion catholique… qui n'avait jamais en ce lieu couronné qui que ce soit, pas même ses gouverneurs coloniaux, et pour cause.

On pourrait consacrer encore à ce *really-made*, coup d'état et coup d'art, bien des lignes d'un texte qui n'en a déjà que trop et que, pour cette raison, je limiterai à un strict minimum.

Ce que j'ai qualifié jusqu'ici de torsion, de parasitage, de virulence, je pourrais le résumer maintenant en disant qu'il s'agit toujours, par le biais de métonymies dévoyant ironiquement les métaphores dans lesquelles, comme il se doit, elles viennent se loger, avant de se trouver d'autres métaphores à gruger, *ad lib* et *ad aeternam*. C'est l'équilibre « quantique » d'un croisement incessant de la métaphore et de la métonymie, où le principe poétique de Jakobson ouvre cette marge interne, ce paradoxe pataphysique ou quantique, qu'est l'art dans la vie et au-delà.

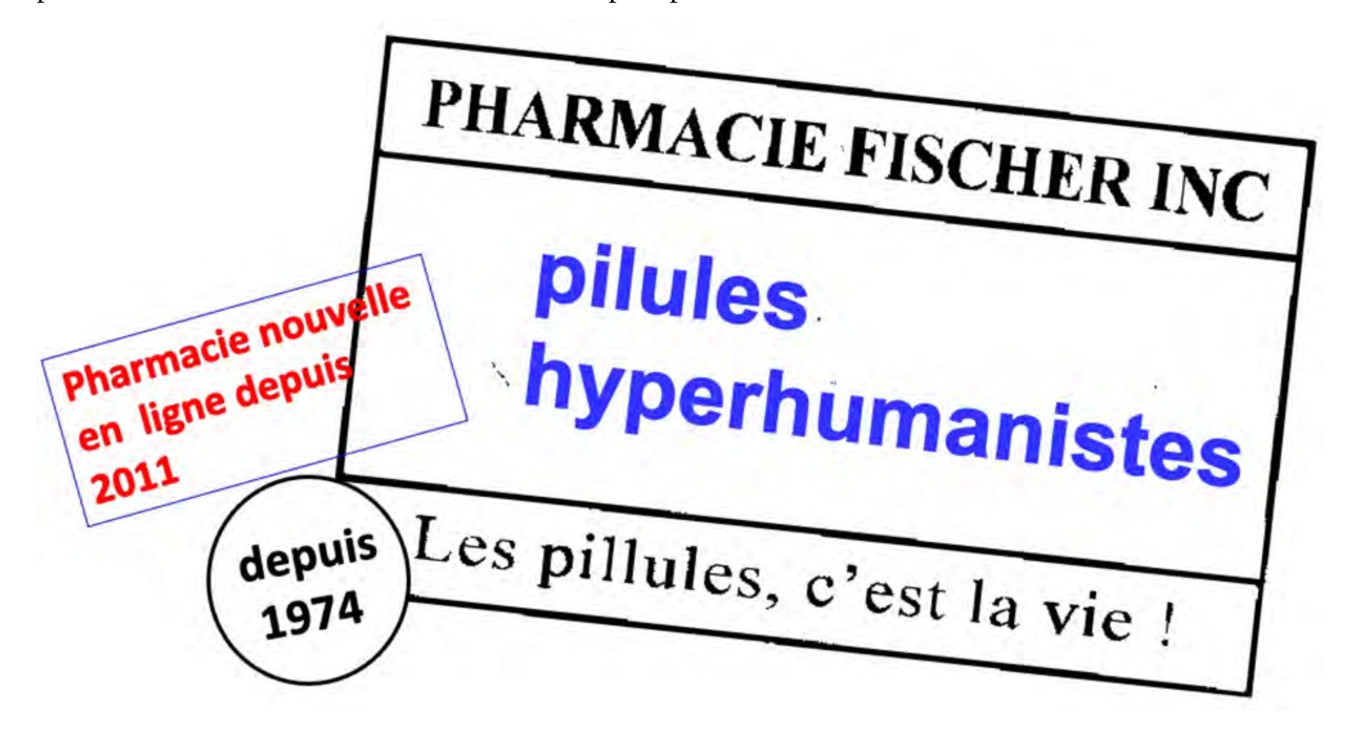
Voilà, le chat de Schrödinger est sorti de son sac mathématique, c'est-à-dire aussi physique, théorique et pratique, imaginaire et réel, l'un n'allant pas sans l'autre et en même temps l'excluant.

L'entreprise de Denys Tremblay et quelques autres qui restent encore à identifier et dont on peut espérer, parce qu'il y va non seulement de notre survie, mais aussi de notre sauvegarde et, pourquoi pas, de notre salut, est un acte qui met en jeu une logique quantique qu'il nous appartiendra maintenant de savoir habiter. Pour que l'art survive, et aussi bien nous-mêmes, pauvres sujets humains que guettent tous les Ubu passés, tous les Trump à venir, n'en doutez pas, car le vent est à la masse et au populisme qui est son nom humain.

Et maintenant ?

Bien que nous soyons, nous qui croyons à l'art - et quant à moi, M. Gombrich, beaucoup moins aux artistes, formassent-ils une procession magnifique - une minorité qui diminue sans cesse, contrairement à celle des premiers chrétiens dans leurs catacombes et que loin de conquérir l'Empire il soit sans doute en train de s'effondrer sur nos têtes, il faut proclamer haut et fort, *urbi* (ubu ?) *et orbi*, qu'il s'agît là de l'espace qu'on pourrait dire, à la grecque, « théorique » par excellence de l'humanité, puisque contrairement à la science sa cousine, il n'est pas limité par son objet, n'en ayant pas en propre et même ne pouvant en avoir aucun, un peu comme la Mathématique, la science dont il se rapproche le plus ; ce rapprochement est d'autant plus pertinent que les deux sont à la fois pratiques et abstraites, l'une et l'autre ayant été instrumentalisées, la mathématique comme outil universel à l'usage de toutes les sciences, l'art comme paradigme de toute illustration, de toute décoration, de tout apprêt, de tout agrément. Hélas.

Hervé Fischer appelle avec l'ardeur qu'on lui connaît à l'érection d'un nouvel humanisme[5]. J'invoquerai, pour ma part, une nouvelle façon de vivre la négativité : une négativité post-dialectique, quantique en quelque sorte, parce que s'exerçant plutôt sur les mises en rapport sans opposition, la co-incidence indépassable des contraires à préserver et non à défaire. Mais pour aller plus loin. À l'intérieur de nous-mêmes et au plus près du monde.



[5] *L'Âge hyper humaniste, pour une éthique planétaire*, Édition de l'Aube, La Tour d'Aigues, 253 pages.

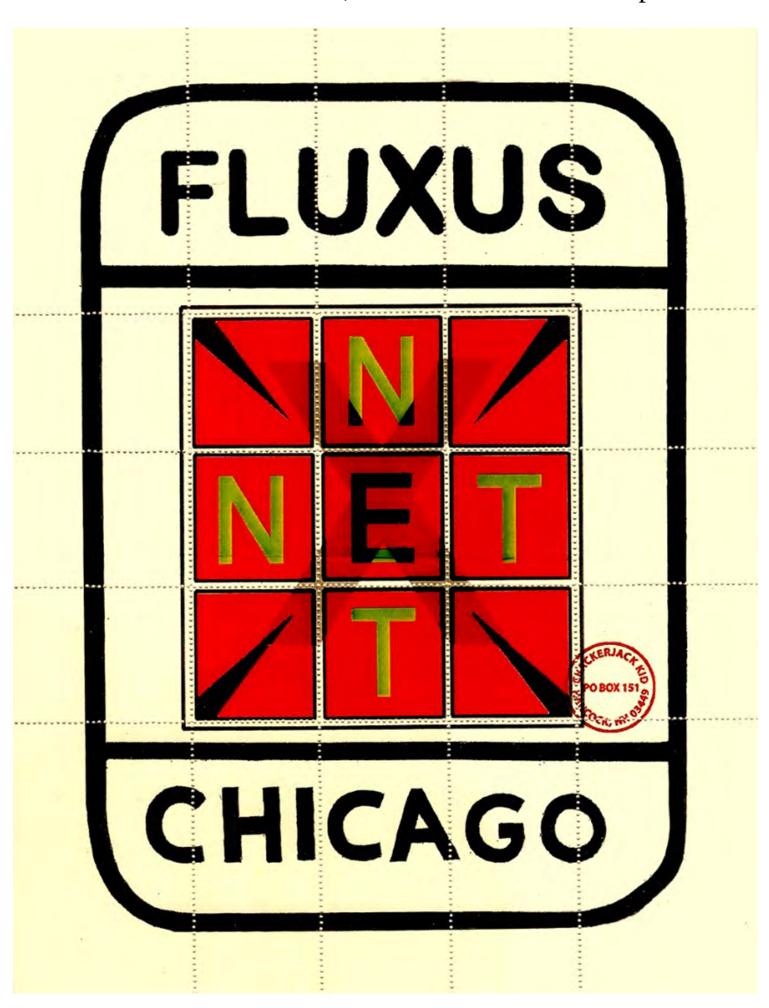
Un manifeste pour le New-Net 2012 : dédié à tous les réseaux de net art/mail art[1]

Chuck Welch

magma@analisiqualitativa.com

Chuck Welch (alias CrackerJack Kid) est bien connu au sein du mouvement international de mail art en tant qu'artiste, conmmissaire d'expositions et écrivain. Il a obtenu une bourse Fulbright et une bourse NEA Hilda Maehling. De 1980 à 1995, Welch a collaboré et correspondu fréquemment avec Ray Johnson, « père du mail art » et fondateur de la *New York Correspondence School*. En 1995, il a créé le premier musée d'art virtuel du World Wide Web, *The Electronic Museum of Mail Art* (EMMA). Il est l'auteur de deux livres classiques sur les réseaux d'de mail art : *Networking Currents*, *Mail Art Subjects and Issues*, Sandbar Willow Press (1985) et *Eternal Network : A Mail Art Anthology*, University of Calgary Press (1995). *L'ARCHIVAL MAIL ART INDEX* de 1 600 pages de Welch, les documents de recherche, la bibliothèque de mail art et la Smithsonian Artistamp Collection ont récemment été acquis par la Smithsonian Institution, Archives of American Art. Actuellement, il écrit un livre sur l'art postal et son histoire des timbres-poste.

Abstract Ni centre, ni frontière, ni autorité, ni marginalité : nous sommes des réseauteurs. Un projet de congrès décentralisé des réseauteurs, pour 2012.



En mai 1972, pendant les premières années de connexion numérique à distance et d'Arpanet, avant la présence de l'art télématique, les artistes du mail art ont donné naissance au proto-internet.

Ce n'était pas le réseau d'une école, d'un fan-club ou d'une autorité centrale individuelle. La mise en réseau a commencé avec un groupe de vingt-six artistes qui ont publié une déclaration sur le réseau et une liste d'adresses grâce à la coordination de deux concepteurs polonais, Jaroslaw Kozlowski et Adrej Kostolowski.

En neuf points, cette déclaration de l'importance du Net a marqué le début d'une nouvelle ère, voulue et déclarée ouverte et non commerciale, qui fut à l'origine de réseaux privés du Net, personnels, d'ateliers d'artistes et autres lieux de création artistique. Ils ont favorisé le développement des éditions collaboratives sous forme de livres, d'estampes, de cassettes son et vidéos, de diapositives, de photographies, de catalogues, de films, de prospectus, de lettres et de manuscrits, en excluant toute idée d'un centre de coordination. Ils ont démontré avant même l'avènement de l'internet, du World Wide Web ou du Telenetlink que le Net pouvait être partout.

---

[1] Traduit de l'anglais par Hervé Fischer.

Ils ont su adopter cette vision selon laquelle tous les points du Net sont en contact entre eux dans des échanges de concepts, de projets et autres démarches collaboratives. De sorte que l'idée du Net n'est pas seulement celle d'une communication « à distance », mais aussi de multiples communications simultanées en temps réel, comme en témoignent les 26 signatures de ce manifeste qui en mai 1972 ont démontré que cette initiative du Net n'émanait pas d'une autorité centrale qui en prendrait le contrôle.

Le Net peut être librement développé, copié, distribué et réaffirmé par tous ceux qui signent et font circuler ce nouveau manifeste du Net par courrier électronique, blog, courrier postal, en personne, lors de congrès, de spectacles et par tous les canaux médiatiques.

*

Nous mettons en réseau tous les modes de communication sur le web parce que nous sommes des networkers/des réseauteurs.

Nous aimons ce processus de collaboration multiculturelle.

Nous y participons, un parmi d'autres et pour tous.

Nous célébrons l'individualité, la tolérance, la décentralisation,

le dépassement de notre marginalisation

Nous effaçons le centre

Nous contrecarrons toute coordination centrale

Pas d'oligarchies

Pas d'arbitrage

Pas de financement d'entreprise

Uniquement le libre-échange/libre ARTeur

Nous éradiquons les frontières traditionnelles art, espace et communication

Nous mettons l'art en réseau

Nous célébrons la liberté d'esprit et la volonté

Nous réseautons de Je à NOUS

Nous sommes des RESEAUTEURS

Cosigné par

Chuck Welch alias CrackerJack Kid, Keith Buchholz, Keith Bates, Jim Leftwich, Graciela Gutiérrez Marx, Susana Lombardo, Cecilia Cánepa, Galpón de la Loma, Warren Fry, Wilhelm Katastrof, Susana Gold, Nenad Bogdanovic, Gloria Alsina, Olchar E. Lindsann, John M. Bennett, Jukka-Pekka Kervinen, Reed Altemus, Rod Summers, Janet McEwan, Clemente Padin, Ruud Janssen, A.D. Eker, 23. H.R. Fricker, C. Mehrl Bennett, Gloria Alsina, Karl Jirgens, Bruno Capatti, Suzun Hughes, Reid Wood, Oleksiuk, Moan Lisa, Francois Frisch, Daniel Daligand, Johan Everaers, Ben Banville, Snappy Victoria, Correo Ars, Ginny Lloyd, H. Braumüller, Emerenciano, G. Bonanno, M. Filippetta, Jian Ming Ni, Sinasi Gunes, Marilyn R. Rosenberg, Dobrica Kamperelić.


1972 NETWORKING 2012
MAIL ART: THE FIRST GLOBAL NET ART
NETWORKER CONGRESS WORLDWIDE
N
NET
T
1972 MAIL ART NET 2012
NETWORKER CONGRESS WORLDWIDE
MAIL ART: THE FIRST GLOBAL NET ART

M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditorial : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

ART versus SOCIÉTÉ : l'art doit changer le monde
Vol.18 n.03 Septembre Décembre 2020
Sous la direction d'Hervé Fischer

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catane (Italie)

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie